

I n g r e s

V
V
VIORICA GUY MARICA

EDITURA MERIDIANE
BUCUREȘTI, 1978

Ingres

REDACTOR:
GHEORGHE SZÉKELY
SUPRACOPERTA:
IOANA DRAGOMIRESCU-MARDARE
PREZENTAREA GRAFICĂ:
MIHAIL BOITOR
TEHNOREDACTOR:
GEORGETA FUSZTAI

*Je trône dans l'azur comme un sphinx incompris;
J'unis un cœur de neige à la blancheur des cygnes;
Je hais le mouvement qui déplace les lignes,
Et jamais je ne pleure et jamais je ne ris.**

BAUDELAIRE (La Beauté)

Deși omologată printr-o îndelungată tradiție exegetică, totala afiliere a lui Ingres la clasicism rămâne pasibilă de amendamente. Acestea se ivesc pe măsură ce se adâncește confruntarea artei sale cu principiile unui stil căruia, abia ulterior și nu fără o nuanță peiorativă, i s-a atribuit termenul de «clasicist» sau «neoclasic». ¹ Anticipată de Delacroix, ideea spengleriană privind evoluția stilurilor, cu egală convingere susținută de Focillon și Malraux ², recunoscută ca un fenomen aproape legic, se aplică în mod diferențiat în cazul clasicismului. Acesta nu urmează traseul liniar de la tatonările morfologice la maturitate și decadență ci, dovedindu-și particularismul, se dezvoltă printr-o mișcare de translație de la etic spre estetic, deplasându-se de la pictura cu program a lui David la estetismul olimpic al lui Ingres.

Precedat în secolul al XVII-lea de o orientare ce vizase de asemenea inspirația clasică, greco-romană, curentul clasicist — denumit inițial «adevăratul stil» și considerat ca o ipostază modernă a Renașterii — s-a afirmat în preajma Revoluției franceze. Îmbrățișind prin excelență tematica istorică ³, patetismul său sever, întemeiat pe ideea de echilibru și armonie, s-a declarat în opoziție cu grandilocvența fastuoasă și cu profuziunea decorativă a barocului, culminând printr-un atac antirococo. Nu întâmplător iluminismul criticase frivolitățile unui hedonism estetic ce se complăcea în zugrăvirea anecdotică a senzualismului, în evocarea voluptăților pieritoare ale acestei lumi. Idilismului de alcov pătruns de un aristocratic libertinaj, ilustrat mai ales în pinzele lui Boucher, Diderot îi opunea cu deliberată înverșunare arta moralizatoare a lui Greuze și bunul simț burghez din pictura lui Chardin. ⁴

Revirimentul ideologic dobindea consistență prin reliefașarea exemplelor de patriotism și eroism civic, pe care promotorii Revoluției franceze le descifrau în istoria Eladei și a Romei republicane. Înainte de a deveni un stil propriu-zis, clasicismul francez s-a născut ca o morală politică activă, ca o modalitate militantă de actualizare a istoriei. Propagată îndeosebi de Fréron, de contele de Caylus și de Quatremère de Quincy, teoria lui Winckelmann ⁵ i-a oferit fundamentarea estetică, unanim acceptată pe plan european. Așezînd în mod imperativ accentul pe noblețea conturului și pe frumusețea statuară a figurilor, corifeul german stabilise ca suprem criteriu stilistic revenirea la natură prin intermediul antichității, pretinsa eliberare de artificios prin copierea cât mai fidelă a modelelor greco-romane. ⁶ Etosul și patosul ⁷ trebuiau exprimate cu ajutorul aceluiași canon prestabilit de idealitate fizică.

Depășind sensul literal al teoriei winckelmanniene și atenuîndu-i aspectele cosmopolite, derivate din excesiva generalizare a unei arte, uneori ironic etichetată drept «anticomanie» sau «renaștere arheologică», davidianismul își accentuează profilul profund combativ. David însuși apare ca primul artist-cetățean, asumîndu-și o misiune creatoare dedicată utilității social-politice. Inflexibila austeritate a picturii sale istorice din etapa revoluționară (1784—1794) reflectă convingerile sincere și duritatea combatantului iacobin. Chemată să dea glas unui adevăr neînduplecat, pictura sa dobindește un caracter educațional, exprimînd impulsul spre virtute și devenind transcrierea plastică a unui crez prin care arta se democratiza în mod salutar, îmbrățișînd cauza colectivității. Universul artistic pe care se înstăpînește David, dăruindu-se acestei cauze, este traversat de tensiunea marilor confruntări contemporane, impunînd elevilor săi necondiționata integrare în curentul pe care îl promova.

Or nimic nu e mai străin de temperamentul planturos meridional al lui Ingres decît nervul coliziunilor și acceptarea unei formule aprioric enunțate. Montalbanezul e

* În larg azur ca sfîncul stau mîndră și ciudată; / Mi-i inima de gheață și trupul cum sînt crîmă;
Urde tot ce e zbucium tulburător de linii / Și nu plîng niciodată și nu rîd niciodată.

BAUDELAIRE, din *Framaspea* (traducere de Al. Philippide)

îndoielnică. El copia sculpturile și desenele lui Flaxman, picturile vaselor grecești și se interesa de tablourile lui Gros, fără a trăda vreo pornire spre apostazie.

Relațiile sale cu secta « primitivilor » sau « gînditorilor », denumiți și « bărboșii » (*les Barbus*) nu era în contradicție cu esența principiilor davidiene. Conduși de Maurice Quai, membrii acestui grup își exercitaseră la un moment dat înrîurirea chiar și asupra maestrului. Ei duceau în extrem postulatul clasicist, profesînd excesul simplității și stilul unei liniarități exclusive. Aversiunea lor față de culoare era tot atît de notorie pe cît erau ostentațiile lor excentrice. Purtau bărbi, veșminte *à la grecque* și nu se sfiau să plonjeze goi în Sena, atrăgînd în mod intenționat atenția trecătorilor printr-un exhibiționism de gust îndoienic. Este puțin verosimil ca sobrul Ingres să fi încuviințat aceste extravagante, în schimb pare să fi fost cucerit de severitatea lor grafică și de ideea unei reforme artistice pe care « bărboșii » o propagau.¹³ Separarea lui de grup survine în 1804, foarte probabil în urma modificării de viziune ce se produsese în pictura sa. Stridențele cromatice din *Napoleon Bonaparte prim consul* nu puteau decît să-i scandalizeze pe acești « hippy » clasiști, foarte riguroși în probleme de artă, și desigur nu numai pe ei.

Faptul că Ingres se dedică portretului, preferîndu-l doar aparent picturii de mare stil pe temă istorică (*le haut style*), pentru care dealtfel nu obținea comenzi, constituie un al doilea motiv al disidenței sale involuntare. Se cunoaște disprețul pe care, în teorie, clasiștii îl nutreau pentru portret, situat împreună cu peisajul la periferia genurilor a căror ierarhie era impusă cu strictețe. Cînd în 1797 cumnatul lui Delacroix, domnul de Verninac, îi ceruse lui David să expună portretul soției sale (*Doamna de Verninac*, Paris, Louvre), maestrul replicase înșepat că ar fi ridicol ca un pictor de importanța lui să apară la *Salon* cu un portret, oricît de perfect ar fi. Este sigur că și Ingres rîvnea să se distingă prin opere monumentale. Dar în epoca napoleoniană, Gros, ca mare pictor de bătălii, este acela care îl însoțește pe Bonaparte în campaniile sale, iar lui David îi revin în timpul Imperiului, ca pictor de curte, mai toate comenzile importante. Lui Ingres îi rămînea deci portretul, avînd de înfruntat însă și în acest domeniu concurența lui Gérard, care era foarte la modă. Comanda domnului Rivière a fost o mare șansă, dezvăluindu-i vocația pentru un gen căruia îi datorează în bună parte faima sa durabilă.

Dezavuarea lui a fost provocată mai ales de intoleranța criticilor, de refuzul cvazi-unanim pe care îl întâmpina stilul său foarte personal. De cîte ori expunea, o critică necrușătoare îi defăima picturile, calificîndu-le drept obscure, bizare, revoluționare, « gotice ». În frunte cu David, adversarii îi reproșează desenul « sec și decupat », îl acuză că e « goticizant », « chinez », « exotic », că ar vrea să « retrogradeze » arta, reîntorcînd-o cu patru secole în urmă, la nivelul « primitivilor ». Pretinsa culpă derivă din compararea tablourilor sale cu miniaturile gotice, pictate în tonuri saturate și acide, iar epitetul de « chinez » și « exotic » vor fi fost probabil provocate de preferința sa pentru tonurile plate, fără gradații de umbră și lumină, specifice atît miniaturilor persane, cît și xilografurilor japoneze. O atare apropiere de arta extrem-orientală ar fi implicat, însă, o influență *avant la lettre*, deoarece stampele japoneze nu erau încă vehiculate în Europa.

Atacurile încearcă să anuleze prezența lui Ingres în expoziții, provocînd ulcerări morale artistului care se simte urmărit de opoziția înverșunată pe care o stîrnește. Deși adesea inconsecvent, Gérard este unul dintre puținii săi apărători. La *Salonul* din 1806, portretele Rivière și acela al împăratului¹⁴ iscă un adevărat scandal ce ar putea fi considerat premiera discordiilor publice și ostilităților gălăgioase din istoria artei moderne. Repulsia contemporanilor viza nonconformismul și insolitul, căci acele picturi părăseau spontan și definitiv calea constrîngerilor stilistice, relevînd o optică modernă, novatoare prin care disidentul își afirma clasicismul apocrif.

Apreciînd că picturalitatea era diametral opusă ideologiei clasiciste, davidienii considerau culoarea un artificiu senzualist și o foloseau doar ca accesoriu. Ignorînd megalografia elenă și policromările prezente în sculptură și arhitectură, ei cultivau imaginea austeră și pictura spartană de sursă intelectuală. De aici o anumită devitalizare a culorii, a cărei abundență e evitată, și pierderea tradiției picturale pe care Boucher și Fragonard o cultivaseră în secolul al XVIII-lea. Pasta se subțiază, pierzîndu-și strălucirea, gamele sînt de preferință reci și aride, ceea ce explică influența sterilizantă pe care clasicismul ortodox l-a exercitat asupra picturii franceze.

Deși, în principiu, Ingres aprobă funcția secundă a elementului cromatic pe care îl subordonează desenului, el se lasă involuntar sedus de magia coloritului, conferindu-i valoare decorativă și un imprevizibil sens expresiv. Idealul de asceză virilă, eroică, cedează la el unui ideal de glorioasă feminitate de care se lasă fascinat. Subjugat de



Portretul doamnei Ingres, născută Chappelle, 1814

natură, el uită istoria cu toate prescripțiile interpretative emise de Winckelmann și, ignorînd ierarhia genurilor, se debarasează total de retorismul didactic al lui David.

Guérin, Girodet, Gérard, Gros mai ales, Prud'hon, micii maeștri chiar, își au toți devierile lor, vizînd cînd expresia preromantică ce îi situează în ipostaza de precursori ai romantismului, cînd eliberarea paletii din regimul de austeritate impus de David. Nici unul nu suscită, însă, reacții atît de violente ca Ingres a cărui rebeliune tacită modifică esența însăși a clasicismului.

Diferențierea hotărîtoare se ivește în desen și compoziție. Severa noblete a conturului davidian e sacrificată sugestiei liniare, unei fluente de extraordinar rafinement care nu reproduce forma, ci o exprimă. Ingres menține structura închisă a compoziției, perfect echilibrată, statică. Dar statismul său nu este lipsit de viață și nu încarnează o stare pur exterioară, ci atitudinea organică a personajului eliberat din tiparele stînjenitoare ale unei fabulații preconcepate. Desigur, lumina rămîne egală, dar este mai puțin monotonă și neutră, părăsind să emane din însăși substanța picturii sale, din constelația tonală a paletii. Moștenire din baroc, schema compozițională în piramidă dezaxată — dominată la David de axe verticale interferate cu orizontale și uneori cu diagonale — e păstrată, dar Ingres îi schimbă configurația internă. El introduce ova și elipsa atotstăpînitore, curbe lente și ondulări savante, intersecții de axe oblice vălurite, subtile meandre, inventînd un sistem compozițional bazat pe confluențe și corespondențe liniare. Încercuind domol, dar exact, larghețea formei ce respiră eudemonie, cursivitatea sinuoasă a conturilor contrazice în mod flagrant uscăciunea grafismului davidian. Refuzînd să adopte un model prestabilit de frumusețe, el se distanțează de modelele antice și se apropie de natură care îi dictează adevărul propriului stil.

Obținîndu-și în sfîrșit bursa de studii, pictorul pleacă în octombrie 1806 în Italia. În fața trecutului fastuos, a vestigiilor unei antichități autentice pe care i le dezvăluie Cetatea eternă, Ingres se simte profund înșelat și lepădînd ultimele scrupule doctrinare se decide să-și reia educația artistică. Apollinaire constata că Ingres a fost unicul pictor clasicist care a investigat antichitatea în profunzime¹⁵, avînd prilejul să creeze într-o perioadă în care, influențată de modelul Parthenonului, arhitectura se transforma și în care capodoperele epocii clasice erau în sfîrșit dezvăluite. Aceste modele nu l-au

indemnă să copieze, ci « să caute stilul acolo unde îl găsiseră și grecii: în natura însăși », determinându-l să abandoneze « falsul stil roman și falsul stil grec al școlii lui David ». ¹⁶ Pe de altă parte, contemplarea operelor Renașterii florentine și a frescelor pictate de Michelangelo și Rafael la Vatican îi deschide noi perspective lui Ingres, încurajând complotul să detașare față de orice spirit de școală.

Portretul doamnei Devançay (1807, Chantilly, Musée Condé) are o factură desăvârșită decantată. De tonalitatea fildeşului mat, fața și decolteul par modelate într-o substanță lunară, iradiind o neverosimilă paloare. Trăsăturile sînt estompate — nasul, linia gurii incolore —, viața concentrindu-se în ochii împovărați de o voluptoasă beznă. Exagerata lor distanțare accentuează axa transversală a feței, amplificînd porțiunea superioară a ovalului. Reflexe roșcate tremură în luciul părului, subliniind curba delicată a capului. Încadrînd lateral figura, ovalul jîlului roșu e contrabalansat prin ampla revărsare a șalului de culoarea aurului vechi, admirabil armonizat cu tonul carnației și cu velurul opac al rochiei *empire*. Rotunjimea brațului trezește impresia unei ușoare distorsiuni, favorizată de racursul forțat al antebrațului. Pure elipse și molcome diagonale se caută în ritm mlădios, închegînd apariția frumoasei cu pielea imaculată.

Atenuată în pinzele anterioare, tendința de particularizare a modelului prin dezvăluirea imperfecțiunilor sale se declară fără reținere cu *Femeia în baie* (*La grande baigneuse*, *La baigneuse de Valpinçon*, 1808, Paris, Louvre). Privită dintr-un unghi dorsal, flexiunea capului apare puțin forțată în raport cu racursul gîtului, talia e îngroșată, linia soldului și a coapsei lipsită de grație. Dar corpul încins de fierbințeala băii inspiră prin calmul atitudinii un sentiment de relaxare, o învăluitoare dispoziție contemplativă. Aburoasă, lumina mîngie anatomia destinsă, scutită de accidente, vibrînd pe suprafețele unitare ale volumului. Monocromia subtilă a fondului gri, draperia oliv cu tiv brodat în roș-albastru, marmora mată a bazinului contrastează cu albul cearcafului înviorat de căldura carnației.

Artistul acordă prioritate expresiei vitale față de morfologia unui fizic fără cusur, stilizînd nu în sensul unei imagini meticuloase estetice, ci căutînd reflectarea adevărului natural și oprindu-se anume asupra unor detalii pe care David s-ar fi străduit să le elimine. El nu numai că nu le evită, dar le reliefează, descoperind odată cu sănătatea formei unicitatea transcripției într-o entitate artistică.

Nimic mai elocvent sub acest aspect decît compoziția *Oedip și Sfinxul* (1808, Paris, Louvre). Dezacordul dintre limpezimea imagistică și substratul psihologic încarcă tabloul cu secrete povară a unei simțiri bizare. Tensiunea înfruntării silențioase dintre Oedip și monstrul felin cu bust și cap de femeie, devoratorul Sfinx, stăpîn pe enigme, se declară prin crisparea lor agresivă. Gestul larg, mimica teatrală sînt substituite prin dialogul mut, supravoltat de fascinația reciprocă a personajelor imobile. Revenind la nudul integral, Ingres trasează pregnant formele bine legate ale trupului masculin, profilat pe fondul neguros al grotei, menit să îl accentueze prin contrast. Amintind prin atitudinea terifiată și prin gestică dezarticulată a brațelor un personaj de reminiscență poussiniană, un bărbat încearcă să se salveze fugind spre intrarea peșterii, de unde se zărește cetatea Tebei. Așezat în avanplan, Oedip pare gigantic în raport cu figura accesorie de care îl desparte o distanță inadecvată. Comprimarea spațiului prin reducerea la trei planuri a ordonanței compoziționale (prim plan, plan separator foarte restrîns, plan de fond) determină o abreviere artificioasă a perspectivei, a cărei interpretare — ca pe David — nu îl preocupă decît în limitele stricte ale necesarului. El nu ține cont de proiecția perspectivă, în spiritul clasic al Renașterii, renunțînd la succesiunea analitică a adîncimilor vizuale. Procedul echivalează cu o licență intenționată, prevestind liberalismul modern în structurarea spațiului imagistic. Peste șase decenii această optică arbitrară va înregistra variante temerare, de pildă în perspectivele scenice cu cezuri de planuri, frecvente în pictura lui Degas a cărui admirație pentru Ingres este bine cunoscută.

Era firesc ca tabloul să displacă prin conținutul său, străin de aspirațiile moralizatoare ale davidienilor, căroră un paricid, pe deasupra vinovat și de incest, nu le putea inspira decît oroare. În opoziție cu tragedia inavuabilă a lui Oedip, soarta Horațiilor sau a lui Leonidas apărea eroică și exemplară, avînd o justificare etică. Ei nu sînt jucăria destinului orb, ci stăpîni pe liberul arbitru, alegînd voluntar calea sacrificiului necesar, în deplin consens cu sentimentul colectivității care le dictează împlinirea datoriei. « Hidoasa » tragedie a tebanului constituie un caz izolat, supus legii ineluctabile pe care o fatalitate capricioasă și absurdă a generat-o în mod fortuit. Damnarea lui îl exilează în afara oricărei ordini sociale, în afara colectivității care nu poate admite sacrilegiul,

indiferent de sursa sa. Culpabilitatea lui Oedip nu poate beneficia de îngăduința cetății, el fiind ostracizat asemenea leproșului și lăsat pradă Moirei funeste.

Dezaprobări a suscitată și stilul picturii. Granger, colegul lui Ingres, îi reproșă deformarea frumosului ideal printr-o interpretare prea apropiată de natură, acuzîndu-l de brutalitate realistă din pricina piciorului distorsionat al lui Oedip. Artistul protestează însă cu fermitate: « Dacă vrei să vezi urît acest picior, știu prea bine că vei găsi motive; dar eu îți voi răspunde: Privește-l cu ochii mei și îl vei găsi frumos ». ¹⁷ Astfel, înaintea romanticilor, Ingres proclamă dreptul artistului la elecțiunea subiectivă, afirmînd valabilitatea opticii personale și necesitatea stilului propriu în care adevărul e așezat mai presus de convenția estetică, iar realul primează față de modelul universalității cosmopolite. Dealtfel și Oedip este mai aproape — prin straniețatea destinului său și prin sfîșierile sale interioare — de romantici decît de clasiști.

Montalbanezul nu este în momentul acela unicul deviaționist, căci simultan Girodet picta *Funeraliile Atalei*, inspirată de nuvela preromantică a lui Chateaubriand, iar Prud'hon executa pentru Palatul Justiției din Paris *Războiul și Justiția divină urmărind crima*, realizînd o alegorie dramatic-emoțională ce aparține mai curînd romantismului.

Într-o gamă diametral opusă e pictat *Portretul lui Joseph-Antoine Moltedo* (1810, New York, Metropolitan Museum). Străbătut de neguroase transparențe, un splendid cer vinețiu se limpezește glacial la orizont. Robusta figură a corsicanului, care joacă un rol important în timpul ocupației franceze a Italiei, epuizează avanplanul. Privirea ochilor gri-verzui e dură, puțin încrunțată, în acord cu linia voluntară a gurii contrastînd cu obrazul prea plin. Culoarea de măslină verde a redingotei e stinsă cu un semiton de negru antracit al vestei, adîncit la rîndu-i de albeața scrobîită a cămășii. Potențată de bicornul negru-albăstrui, răceala rafinată a tonurilor surdinizate relevă limpezimile carnației.

În timp ce execută portrete la comandă, pictorul găsește răgaz să revină la *Iliada* și, inspirîndu-se din *Cîntul I*, pictează *Jupiter și Thetis* (1811, Aix-en-Provence, Musée Granet). Pe tronul împresurat de nouri, olimpiantul veghează în nemișcare, confundat într-o misterioasă indiferență. Faciesul larg și abreviat e marcat de fruntea frumoasă cu sprîncene drepte, umbrînd bogat privirea fixă, enigmatică. În ciuda corpolenței musculoase, zeul are o expresie abstractă. În umbra lui, alături de jîl, stă de strajă vulturul cu ochi magnetici, ale cărui penaje verzi-albastre se împurpură de irizările aurorei. Înscrișă în silueta colosului, a cărui piramidă o întregeste printr-o gingașă modulație, Thetis se înalță rugătoare. Țîșnind din falduri ca dintr-o teacă involburată, nuditatea ei — deși imperfectă — emană o tulburătoare putere de seducție. Tentacule voluptuoase, brațele șerpuiesc calin peste genunchii divinului sau suie implorător, cu un gest de invocare. Reflexul de culoare este așezat exact pe linia curbă a spatelui și nu alături, în virtutea unui procedeu consecvent respectat de Ingres. Fermitatea și suplețea contururilor alternează, precum sinteza formei și dispoziția analitică a cutelor. Puritatea cromatică a carnațiilor și delicata somptuozitate urzită de îmbinarea tonurilor surdinizate în care se înveșmîntă Thetis și regescul trandafiriu al olimpiantului vibrează netulburat pe sineala unui cer epic.

Acesta e ultimul tablou pe care Ingres îl trimite la *Salonul* din Paris și care e primit la fel de ostil ca cele precedente. Ca de atîtea ori artistul abordase o formulă intermediară, apelînd deopotrivă la inspirația arheologică și la studiul după natură. Inspirat de statuia lui *Jupiter d'Otricoli* din Colecțiile Vaticane, capul zeului e așezat pe trupul voinic al unui țăran din Montauban. Împrumuturile nu umbresc totuși originalitatea pictorului, forța imaginii și exagerările voite ale interpretării tinzînd spre un fel de « expresionism arhaizant » (Alazard).

Ingres abordează în 1813 primul subiect preromantic în sensul deplin al cuvîntului, *Visul lui Ossian* (Montauban, Musée Ingres). ¹⁸ Pe fondul unei mări vinete, Ossian, adormit cu obrazul pe harfă, e înfășurat într-o tunică verde și o hlamidă roz, asemenea cărnii de somon. Deasupra-i un univers oniric se desfășoară, populat cu făpturi plămuite dintr-o ceață densă, verzuie și sură. Lumina lividă se proiectează pe grupul central al personajelor contopite într-un val de promoroacă cristalină. Hieratice figuri de războinici, descinse dintr-o misterioasă *saga*, se desenează fantomatic pe cerul hiperborean. Nălucirile nu sînt totuși difuze, ci ferm articulate, trădînd aversiunea pictorului pentru temele nebuloase și lipsa sa de vocație pentru mitografie. El se adaptează cu dificultate la acest gen de poezie ghețoasă și nu-i gustă paseismul obscur.

Marea Odaliscă (1814, Paris, Louvre) constituie chintesența stilului său și cel mai fervent omagiu pe care îl aduce femeii. De o senzualitate gravă, nudul respiră vitalitatea esențelor rare, statornicind mitul unei frumuseți unice și perene. Ca un arc cu destinderea lină, trupul ondulează printre mătăsurile moi ale cravatului. Desăvârșit contur, ovalul capului e învăscut în cutele sinuoase ale unui ștergar răsucit ca un turban, amintind stăruitor capul *Madonei della Sedia*. Euritmia curbelor, confluența liniilor exprimă un erotism intens și rafinat, o voluptate chemătoare și pasivă în același timp. Liric, arăun bescul fapturii poartă ca o aură intangibilă suavitatea indolenței. Personificare a frumosului obiectivat, *Marea Odaliscă* emană fascinația unei suveranități absente, dar nu și dulceața somnolenței a madonelor rafaelite. Ochiul impenetrabil, calmul neatins, lipsa oricărei vibrații organice îi conferă o splendoare glorioasă și mută. Oferindu-se privirii cu o înegalabilă maiestate, ea este, parcă, gema feminității, plăsmuită din nemărturisite, tumultuoasele ardori pasionale ale pictorului cu temperament meridional.

Dominanta superbă a carnației de piersică, economic scăldată în umbre roze, se decupează prelung pe fondul lipsit de adâncime, acordându-se cu alburile de ivoriu, tonurile aurului roșcat, cu blana de rîs și albastrurile intens nuanțate. Broderia cu motive persane, giuvaerurile, narghileaua, evantaiul din pene de păun nu sînt altă note de culoare locală, cit de discretă prețiozitate. Căci orientalismul lui Ingres este atemporal și atopografic, constituind un pretext în sine.

În esență acordul cromatic alb-galben-albastru este de sursă clasicistă, apărînd analog în portretul *Doamnei Récamier* a cărei atitudine semidorsală nu este cu totul străină de *Marea Odaliscă*. Ingres conferă, însă, albastrului un rafinement și o diversitate în acordul desăvârșit al coloritului global, o materialitate îmbibată de senzualism corpului, mătăsii, metalului și pietrelor scumpe, pe care David le ignora.

Perfecțiunii acesteia, despre care Baudelaire scria că l-ar fi chinuit pe Rafael, criticii i-au reproșat două vertebre în plus. Referindu-se la un studiu preliminar, Paul Valéry consemnează și el defectul: «Desenul în cărbune al domnului Ingres urmărește grația pînă la monstruos: niciodată spinarea nu e destul de suplă și alungită, niciodată gîtul nu e destul de flexibil și coapsele destul de netede și toate curbele trupului nu călăuzesc niciodată îndestul privirea ce le învăluie și le atinge, mai mult decît le vede. *Odaliscă* ține de genul plesiosaurului, ne face să visăm la ceea ce ar fi rezultat din selecția bine dirijată a unei rase de femei specializată de secole în arta plăcerii, așa cum este cazul englez specializat în alergări.»¹⁹

Adevărat, unduirea spatelui și a coapsei sînt arbitrar prelungite, asemenea brațului culcat pe șold, iar sinul e nenatural plasat în umbra axilei, nesocotind logica anatomiei. Forma nu este purificată, ci pură ca orice entitate, comparabilă cu mîngîioasele alungiri ale *Venerii* lui Botticelli și cu fluentele, urzite din curbe și contracurbe înlănțuite, ale Muzelor din *Primavera*. *Odaliscă* nu este străină nici de figurile longiline ale manierismului italian, ca cele din picturile lui Pontormo, Rosso Fiorentino și Parmigianino, dar mai ales de gestică stilizată a unui Bronzino. Venus din *Alegoria timpului și a iubirii*, are aceeași carnație modelată în nuanțe de ambră ca *Marea Odaliscă*, ale cărei tonuri sînt mai plate decît cele din *Olympia* lui Manet. Comune le sînt și ovalurile perfecte ale capetelor, de asemenea expresia de gravitate placidă pe care o îmbracă uneori femeile lui Bronzino, deopotrivă așezate într-un spațiu comprimat la extrem, dominat de liniamente decorative. Transcriptia atitudinii și a gestului în metaforă, pasiunea stilizării în sine într-o căutarea unei perfecțiuni paranaturale care pentru a respira are nevoie de un decor artificial, creat anume pentru ea, și însăși ambiguitatea ce planează asupra-i, sînt trăsături ale manierismului. La fel cu acea desăvârșită claritate a aparenței, în dosul căreia se ascunde însă o simțire labirintică, la fel cu subiectivitatea interpretării ce se disimulează sub veșmîntul unui fals dat real, al unei naturi contrafăcute oferind strania iluzie a perfecte obiectivități.

Măreția lui Ingres e urzită din conciziune grafică și dintr-o patimă austeră ce se exprimă în ritm de odă safică, preschimbînd metrul antic cu versul alb. Iar din această novatoare libertate derivă modernitatea sa.

Portretul doamnei de Senonnes (1814—1816, Nantes, Musée des Beaux-Arts) se remarcă prin discreția trăsăturilor, contrazisă de decolteul îndrăzneț. Purpura catifelei o încinge tandru, gata să plesnească parcă sub presiunea bustului. Dar plenitudinea trupului nu se extravazează, ci rămîne conținută în sine, alimentînd combustia unei dorințe reticente, înavuabile. Pe galbenul saturat al tapetului, o mare oglindă reflectă ceața delicată și ova perfectă a capului.

Progresiv Ingres renunță la armoniile potolite, la violeturile calde și la griurile de culoarea inului, uneori nisipii, alteori bătînd în verzui, cărora le preferă acorduri sonore. Culoarea rămîne însă subordonată formei iar contrastele de umbră-lumină sînt consecvent evitate. Esența coloritului «nu rezidă în masele clare sau întunecate ale tabloului; ci, mai degrabă, în diferențierea particulară a tonului pentru fiecare obiect».²⁰ Același criteriu decide eclerajul, direcționarea luminii — de obicei egală, difuză și neutră ca în picturile lui Rafael —, determinată de elementele menite să concentreze atenția privitorului. Arbitrarul este extins atît asupra componentei cromatice, cit și asupra regiei luministice, fără a da totuși impresia că se abate de la real. Geniul său rezidă tocmai în această extraordinară intuiție a dozajului ce îi îngăduie să comită licențe, cu aerul justificării realiste.

Pictorul este un adversar înverșunat al pensulației aparente, păstoase, al culorii așternute din abundență, considerînd procedeul ca «un abuz al execuției». De aceea e firesc să-i displace opera lui Rubens și a lui Van Dyck, ca să nu mai vorbim despre aversiunea față de Delacroix despre care spunea că pictează «cu o mătură beată» (*avec un balai ivre*). Ingres este adeptul glasiurilor, al picturii în straturi subțiri și transparente — cînd nu sînt saturate —, suprapuse, ca la venețienii pe care îi admira. El se apropie de Veronese și Tintoretto prin folosirea umbrelor intens rozate, aplicate pe carnații de culoarea pală a gutuii, ușor poleită de lumină. În schimb, nu adoptă reflexele reci în umbră, evitînd contrastul simultan, căci ambiția sa e să creeze o pictură cu desăvîrșire limpidă, contemplată în fluxul pur al unei mîngîioase luminiscente.

În 1814 pictează *Paolo și Francesca*, reluată în anii următori.²¹ Versiunea de la Muzeul din Angers (1819) înfățișează un spațiu cubic în care liniatura pereților și casele tavanului marchează direcțiile de fugă ale unei perspective sugrumate de proporțiile restrînse ale odăii, accentuîndu-i însă ermetismul ce face ca atmosfera să fie apăsătoare, greu respirabilă. Cuplul dantesc e surprins de soț, Gianciotto Malatesta. Șchiopul cu față palidă și boccie animată de tensiunea privirii strabice, dizgrațios în tunica roș-negricioasă, se strecoară răzbunător de după draperia purpurie cu decor heraldic. Învîșmîntată în roșu arzător, culoarea iubirii pasionale, pradă unei copleșitoare, paralizante reverii, Francesca lasă să-i cadă tomul din care împreună cu Paolo citeau duioasa poveste a lui *Lancelot du Lac*. Electrizat, transfiguratul Paolo o sîrută pe obraz, năvalnic și stingaci, cedînd unei irezistibile porniri.

Noi leggiamo un giorno per diletto
Di Lancelotto come amor lo strinse:
Soli eravamo e senza alcun sospetto.

.....
Quando leggemo il disiato riso
Esser baciato da cotanto amante,
Questi, che mai da me non fia diviso,
La bocca mi baciò tutto tremante.²²

Tunica albastră, mînele și încălțările galbene, ciorapii trandafirii, tonuri răcite, dominate de roșul saturat alcătuiesc o gamă de culori primare. Umbra malignă a lui Gianciotto se prelinge insidios, învăluită în obscuritate. Funebră, amenințătoare, silueta subțire se frînge grotesc, aproape geometrizat, pîndind cu mișcarea dezarticulată a unei marionete de pantomimă, pregătindu-și spada ucigașă. Cruzimea sa vindictivă contrastează frapant cu lirismul pasional al victimelor neștiutoare, potențînd antiteza dintre frumusețea lor radioasă și urîșenia tenebroasă a soțului fratricid, dintre puritatea ardorii lor juvenile și maturitatea lui bolnăvicioasă. Reliefată, opoziția aceasta prefigurează ceea ce mai tirziu se va numi antiteza romantică.

Episodul inspirat de Ariosto (*Orlando furioso*, X, 92 sqq.), intitulat *Ruggero eliberînd-o pe Angelica*²³ (1819, Paris, Louvre), se axează deopotrivă pe simbolul luptei dintre bine și rău, frumos-hidoșenie, evocînd însă o atmosferă mai puțin densă și o dramă mai puțin interiorizată. Excelează în schimb prin fabulos. Călare pe un hipogrif, jumătate armăsar — jumătate vultur, Ruggero, în armură lucitoare din carton poleit sub o hlamidă spectacular fluturată, răspunde cu o lance de tîrnîr nemaipomenit de lungă monstrul țîșnit din profunzimile involburate ale mării. Terifiat, gata să leșine, Angelica, romantic despletită, își arată albul corneii. Înălțuit de stîncă, nudul ei voluptos pivotează în jurul propriei axe, vestind tipul feminin din *Stratonice* și *Izvorul*. Umbre neguroase întunecă verdele marin, alb înspumat de agitația valului azvîrlit din măruntaiele apei.

Generatoare de anxietate, atmosfera obscură a cadrului e traversată de un suflu pre-romantic, slujind fantasticul a cărui sugestie e diminuată de caracterul factice al costumului lui Ruggero și de ochii întorși pe dos ai Angelicăi.

Ambele tablouri vădesc influența Renașterii timpurii, infiltrată prin contemporaneitatea unor opere de Masaccio, Pisanello, Filippo Lippi, Pinturicchio și Perugino, precum și decesența ai picturii rafaelite. În oarecare măsură această înflăcărare se exercită paralel cu aceea a *paleotismului*, mistica nostalgie pascistă pe care o lansează onirismul speculativ al englezului William Blake — precum și cu cea a *națarismului* germani, stabiliți în 1810 la Roma, pe Pincio.



Studiu de draperie, 1826



Studiu de mână pentru «Domnul Bertin», 1832

În tablouri ca *Predarea cheilor apostolului Petru* (Montauban, Musée Ingres) sau *Intrarea în Paris a viitorului Carol al V-lea* (Hartford, Wadsworth Athenaeum) pe care Ingres le începe între 1820—1821 se relevă preocuparea sa pentru teme religioase și pentru cele istorice, medievale, precedate de exemple mai vechi.²⁴ Nu lipsesc nici indicații documentare relativ la interesul său pentru costumele de epocă: «M-am convins, notează el ocazional, că vechea istorie a Franței, din timpul Sfântului Ludovic și al altor regi este o nouă mină de exploatat; costumele sînt frumoase, unele aducînd cu cele grecești.²⁵ Dar spre deosebire de *națareni*, Ingres este complet lipsit de sentimentul religios, nici un fior mistic nu tulbură claritatea imaginilor sale iar pascismul său este atît de descriptiv, încît apare sterilizat de orice tensiune epică și chiar de nerv retoric. Pînzele sale istorice sînt reci, devitalizate și îmblăcșite, văduvite de o autentică putere de convingere.

Episodica sa înclinare spre preraphaelism nu este totuși lipsită de semnificație, avînd ecouri tardive în sinul *școlii lyonese*, constituită de elevii săi.²⁶ *Puriștii* italieni, dar mai ales *preraphaeliștii* englezi — afirmați abia în 1849 — vor fi aceia care vor transforma într-un curent distinct simbolismul ezoteric și rafinată literaturizare a unui gen, pe care montalbanezul l-a abordat doar temporar și cu rezerve, într-o viziune oricum diferită. Ceea ce le este comun ține de epica aluzivă, de senzația atemporală și de un anume mister ce vizează fantasticul, suprarrealul. Dar Ingres nu cultivă miraculosul impregnat de un erotism disolut, nici melancolia vecină cu depresia a unor femei morbide și a unor firavi bărbați roși de reverie, filtrată lor alienare, nici scrupulozitatea detaliului ornamental menită să urzească o imaginată culoare locală. Exagerările fizionomice din figura Francescăi, distorsiunile trupului lui Paolo și chiar apariția Angelicăi sînt deopotrivă înrudite cu manierismul. Doar savoarea acidă a acordurilor saturate, așternute în tonuri plate, este de sursă preraphaelită și ea atare pînă la un punct comună cu aceea din pictura grupului englez. Dar și acestea îi erau familiare încă dinainte de a păși pe solul

Italiei, de n-ai fi să reamintim decît izbitora elocință cromatică din *Napoleon Bonaparte prim consul* (1804) și virtuozitatea aplicării tonului plat din portretele Rivière (1806). Or, în lămurările miniaturilor medievale și vitraliul francez, deci modelul autohton, stau mai aproape de inspirația acelor opere.

Deși *Viul lui Ossian* se încadrează în preromantism, iar *Marea Odalișcă* anunșă prestigios și pretimpuriu scenele de harem ale lui Delacroix, totuși devierea lui Ingres spre romantism nu evoluează, ci se oprește la jumătatea drumului.

Capodopera acestei etape ezitante rămîne tot un portret, executat la Florența și înfățișînd pe *Contele Nicolai Dimitrievici Guriev* (1821, Leningrad, Ermitaj). Viitorul ambasador rus — ofițer distins în războaiele antinapoleoniene — acuză o atitudine severă, distantă, desăvîrșit înscrisă în schema piramidală. Diagonala brațului coincide exact cu latura volumului compact, accentuîndu-i axa verticală. Direcționată aproape paralel, o a doua diagonală e marcată de roșia răsfîngere a căptușelii din mătase peste mantie. Bustul se înalță puternic și zvelt, o albă eșarfă îmbracă gîtul pînă sus, încadrînd bărbia voluntară. Globii proeminenți ai ochilor, abia mascați de pleoapele grele, tumefiate parcă, decid particularitatea netă a figurii sensibilizate de o expresie reținut nostalgică. Nasul cărnos, ușor acvilin, gura sinuos desenată relevă privirea penetrantă, alura distinsă. Contele cu față gravă și păr blond-roșcat apare tăcut, reprimîndu-și emotivitatea și afișînd o eleganță impunătoare, o mîndrie nobil reținută. Un cer crepuscular, în care rozurile sînt aproape șterse de verzi-albastre, cenușii învolburări, se limpezește la orizont deasupra vinetelor creste montane. Poate nici unul dintre portretele bărbătești ale lui Ingres nu atinge o asemenea profunzime psihologică și plenitudine expresivă, o nuanțare atît de subtilă, comparabilă cu aceea a lui Bronzino. Armonia cromatică urzită din negru, galben și roșu sonorizat îl evocă pe Tițian, dar Ingres li conferă valențe noi prin îmbinarea cu albastrurile crepusculare, absente la maestrul venețian, pentru care montalbanezul nutrește o statornică admirație.

Tentativa reluată de a se impune în atenția parizienilor cu *Marea Odalișcă*, *Ruggero și Angelica*, expuse la *Salonul* din 1819, eșuase. Cantonat într-un fel de autoexilare nedeclarată, artistul își rumega deziluziile, silindu-se să facă față penuriei. Părea urmărit de fatalitatea unui debut nenorocos ce amenința să se prefacă în insucces definitiv. Mortificat, muncit de ambițiile pe care i le insufla conștiința superiorității sale artistice, Ingres își rodea frîul trăind într-o disprețuitoare izolare. Nonconformismul său estetic, modernitatea sa contradictorie și derutantă pentru ochii contemporanilor explică lipsa de rezonanță a artei sale. Doar gloria putea vindeca rănile morale agravate de trecerea timpului și, luînd aparența unei lovituri de teatru, ea se ivi într-un mod subit și nesperat.

În 1820 artistului i se adresează comanda unei picturi de altar pentru catedrala din Montauban, ce trebuia să reprezinte *Legămîntul lui Ludovic al XIII-lea*. Lucrarea nu era încă terminată cînd, spre stupefacție sa, lui Ingres i se decernează titlul de membru corespondent al Academiei de Arte Frumoase din Paris (1823). Primul pas pe calea spinoasă a succesului se săvîrșise. Expus la Paris, *Legămîntul lui Ludovic al XIII-lea* înregistrează o răsunătoare izbîndă, iar pictorul revine în triumf la Paris. Peste un an, Carol al X-lea îi conferă Legiunea de onoare, iar Academia de Arte Frumoase îi oferă fotoliul pe care i-l refuza lui Horace Vernet. Onoruri publice și comenzi oficiale îl copleșesc.

O atît de imprevizibilă reușită nu poate fi desigur explicată decît în conexiune cu momentul conjunctural survenit în viața artistică a Franței. Proscris de către Bourboni, David fusese exilat (1816) și eforturile sale de a-și dirija discipolii de la Bruxelles, unde moare în 1825, se dovediseră inoperante. Sedus de pomirile sensibilității sale preromantice, Gros, cel mai fidel dintre elevi, era sfîșiat de îndoieli și avea să sfîrșească tragic în valurile Senei (1835). În timp ce prestigiul clasicismului pălea, romantismul cîștiga teren, îndeosebi grație lui Delacroix. Ingres era singura personalitate puternică, unicul artist de anvergură care îi putea fi opus liderului romantic. În limbajul excesiv al epocii, el era chemat să înfrunte «hoardele romantice» și să se lăvească «în viața barbară». Opiniile publice și davidienii care îl repudiaseră pe Ingres ca pe un renegat, în timp ce Géricault și Delacroix îl priviseră cu admirație, preschimbeau dintr-o dată oprobiul cu o tardivă, dar completă genuflexiune. Norocul ce îi suride acum nu îi va favoriza pe deplin arta; îi va scoate în schimb la iveală intoleranța și înclinările tiranice. Din cel mai recalcitrant apostat al clasicismului, Ingres devenea peste noapte marele său pontif.

Operă capitală, *Apoteoza lui Homer* (1827, Paris, Louvre) decorase inițial plafonul galeriei Carol X din palatul Louvre. Lucrarea viza efectul decorativ monumental, urmând modelul *Școlii din Atena*, dar reactualizând alegoria rafaelită într-o accepțiune oarecum modernizată. Absența grandioaselor fundaluri arhitectonice, reduse aici la fațada unui templu grecesc, determină comprimarea extensiei perspective, accentuând atmosfera rarefiată a imaginii. Sub acest aspect Ingres se păstrează în limitele davidianismului, fidel unei spațialități avare și statornic preocupat de funcția dominantă a avplanului. Structura compozițională derivă din *Parnasul* lui Rafael, adoptând grupajul într-o piramidă cu baza foarte evazată. Flancind figura lui Homer înălțat pe soclu, Iliada și Odissea, simetric adosate la picioarele tronului completează nucleul tabloului. Dar Nike, încununând cu lauri fruntea bardului, provoacă o dezaxare spre dreapta, anulind prin unghiul periferic al aripilor coeziunea ermetică a alcătuirii.

Rigoarea inspirației arheologice este vădită, grupul central fiind sugerat de un relief antic al lui Archelaos. Descriind largi elipse în flancuri, nemuritorii — poeți, filosofi, oratori, artiști care au contribuit la gloria spiritului clasic — sînt grupați în ritmurile dense ale unui hemiciclu. Horatius se învecinează cu Licurg, Vergiliu cu Dante, Apelles îl ține de mîna pe Rafael. Sofocle, Eschil și Herodot urcă treptele împreună cu Orfeu cărui li face pandant Pindar, urmat de Platon, Socrate și Pericle. În umbra lui Fidiș se ascunde Michelangelo, așezat lângă Aristotel, fiind succedați de Aristarh și de etern tinărul cuceritor, Alexandru cel Mare. La Fontaine, Corneille, Racine, Molière și etern tinărul cuceritor, Alexandru cel Mare. La Fontaine, Corneille, Racine, Molière și etern tinărul cuceritor, Alexandru cel Mare. Ei sînt promotorii ai clasicismului și uncori susținători ai antichității în cadrul « Disputei dintre antici și moderni »²⁷ Mozart și Gluck își dădorează prezența unei motivări subiective, pasiunii nutrite de artist pentru muzica lor. Introduși în versiunea inițială, Torquato Tasso, Shakespeare și Camões vor fi expulzați din replica ulterioară (*Homer deificat*, 1840, Paris, Louvre) din pricina coloraturii lor « romantice ». Li vor substitui David și Flaxman prin care Ingres situează tema în contemporaneitate.

Iliada drapată în roșu, culoarea masacrelor epopeice și Odissea înveșmîntată în verdele peregrinărilor marine, izolată psihologic de context prin expresia de interiorizare, constituie fără dubiu cele mai izbutite personaje. Nu poate fi negată însă o anumiță măreție a atitudinilor în genere, nici retorismul cumpănit al gesturilor elocvente. Ansamblul este însă foarte încărcat în urma comasării celor 46 de personaje pe trei registre foarte compacte. Lipsit de contraste, coloritul pare sărac, stîrnind impresia unui relief policrom. Contemplînd cu un ochi critic marea operă — ce fusese îndeobște considerată cam rece, dar prețuită ca un foarte oportun manifest antiromantic — Delacroix remarcase sceptic: « Cameele nu sînt făcute pentru a fi transpuse în pictură ». ²⁸ Poate că această sforțare a lui Ingres de a realiza o indiscutabilă capodoperă clasicistă constituia, prin însuși caracterul imperios al demonstrației, un prim pas spre academism. Evitînd de substanță, aspirînd la o morfologie în sine, stilul devia spre imitația formală. Istoriceste vorbind, zodia clasicismului — în ipostaza sa de curent și școală — era revolută iar Ingres, încredinat în zelul său conservator, ignorînd în mod deliberat sensul evoluției și ritmul accelerării sale, se situa în afara timpului său.

Coliziunea dintre clasicism și romantism n-a fost atît o dispută teoretică, cît negarea reciprocă a unor modalități artistice ce refuzau să coexiste. Amploarea conflictului era determinată de calitatea excepțională a campionilor, de violenta înfruntare a două temperamente diametral opuse, stîrnite și de resentimente personale. Dezacordul lor, ireductibil în aparență, nu exclude totuși unele puncte comune. Deopotrivă solitari și orgolioși, complăcîndu-se într-o superioară izolare, Ingres și Delacroix se aseamănă nu numai ca dimensiune artistică, ci și prin relativitatea eficienței lor didactice. Nici unul dintre ei nu a devenit un șef de școală în accepțiunea în care fusese David.

Inițial mai obiectiv, Delacroix s-a lovit de exclusivismul orgolios al lui Ingres, care, înălțîndu-se subit după aproape două decenii petrecute în obscuritate, refuza să împartă tardivul său triumf, instaurînd cu gelozie o dominație intolerantă. Exacerbată de opinia publică și de critici, rivalitatea a luat proporții, transformîndu-se într-o alternativă estetică prea ades limitată la antagonismul desenator — colorist, duelul prelungindu-se printr-o controversă de principii după dispariția protagoniștilor și chiar a celor două curente, îmbrăcînd un caracter dilematic în a doua jumătate a secolului al XIX-lea. Totuși contradicția fusese formulată cu un secol în urmă de Diderot, care îi compara pe desenatori cu « logicienii », iar pe coloristi cu « elocvenții », cu oratorii. ²⁹ Aceași discriminare apare la Baudelaire, pentru care « desenatorii puri sînt abstractori

de chintesență », iar coloristii « poeți epici ». ³⁰ Delacroix însă nutrea îndoileli referitor la disensiunea dintre cei pe care îi numește « pictori protozatori » și « pictori poeți », reducibilă pentru el la o simplă prejudecată. « E răspîdită ideea falsă că te naști colorist și devii desenator: *văstunir poetar, sunt oratores.* » ³¹ Nici în teorie, nici în practică, el nu a negat vreodată importanța elementului liniar, dovedindu-se dealtfel un excelent desenator. Dar factura desenului său este radical deosebită de aceea a montalbanezului, care cultivă conturul ermetic și subtilitatea modularilor grafice. În timp ce la Delacroix ductul e abrupt, nervos, fragmentat, substituind continuitatea cu cezurile, suplețea cu patetismul, temperanța cu excesul, fluența armonioasă cu ritmul energic. El folosește metoda ovelor ³², după sistemul antic, adoptat și de Leonardo da Vinci — pe care Gros îl recomandă elevilor săi, iar Daumier îl uzita —, fixînd masele circulare, spre deosebire de Ingres care vizează liniamentele derulate, perfecțiunea perimetrală a formei. Ceea ce la Delacroix este grafic fugoasă, generatoare de intensități expresive, apare comutat la Ingres în rigoare formală.

La rîndul său, Ingres — care afirma că « desenul este probitatea artei » și al cărui celebru adagiu « Pe ușa atelierului meu voi scrie Școală de desen și voi forma pictori »³³ a fost larg exploatat în sensul inverșunării sale anticromatice — nu se declară potrivnic culorii, ci doar folosirii sale abuzive. Oscilînd la Delacroix, temperatura cromatică a tabloului, întemeiată pe o ierarhizare infinit mai sensibilă a tonalităților, este egală și echilibrată la Ingres care urmărește în genere calmul vizionii. Romanticul recurge la paleta modulată, muzicalizată, amplificînd simfonic orchestrația nuanțelor, clasicistul adoptă tonul plat, unitar, ce nu stingherește arabescul, asociîndu-l finalității decorative.

Ceea ce îi desparte este nevoia de sistem la Ingres, nevoia de libertate imaginativă la Delacroix. De o parte selectivitate severă, spirit conservator, de alta nestîngherită expansiune, temperament revoluționar. Construiindu-și universul eudemonic, eliberat de contraste și frămîntări, primul e apolinic, celălalt, iubind drama, turmentat de dezlănțuirii pasionale, e dionisiac. Trepidăția sa emotivă, repudiată de Ingres ca « agitație epileptică », creează o lume convulsională, însă doar aparent anarhică. Căci tumultul imaginii urmează o logică interioară, ansamblul e clădit pe o schemă precisă, dezordinea e părelnică. Delacroix nu ignoră acordul, afirmînd dealtfel că frumosul « este cu siguranță întîlnirea tuturor convențiilor »³⁴, după cum elocința execuției libere constituie « fructul unei inspirații perseverente, care nu este decît consecința unei munci stăruitoare »³⁵. Sub acest aspect consensul său cu Ingres este deplin.

Poziția lui Delacroix nu este antirealistă, îi repugnă doar « realismul literal », considerînd că « natura e un dicționar » și că imaginația este aceea care « face tabloul », printr-o amplificare a potențialului real. La rîndul său, iubind natura, Ingres caută unghiul retractil, îngustînd cîmpul vizual al realității, pînă la unicitate. Exemplarul unic este pentru el exemplarul suprem, dobîndind ca la greci statut de prototip. Atît de bogată la Delacroix, diversitatea este simplificată printr-un proces de reducere arbitrară, conformă gustului său individual ce naște însă în mod paradoxal un etalon de universalitate.

Folosindu-se de dinamica imaginativă, Delacroix creează prin combustie pasională. Ingres reprimă orice agitație vizibilă, mișcarea « tulburătoare de linii », refuzînd intemperanța și tumultul. El caută statismul descriptiv în care înveșmîntă permanența, iar libertății formale îi opune acribia formei. Estetismul e mai puternic decît pornirea senzualității sale de meridional; el nu cunoaște incandescența emoțională și nici patetismul erotic. O anumită intimitate ocrotește solitudinea olimpiantă a personajelor sale, articulate prin totalizarea sincronă a valorilor expresive într-o reflectare ce exprimă dorința de absolut. Ceea ce la Delacroix este sugestie epică, mărturisire elocventă, se exprimă aluziv la Ingres, printr-o tăcută explicitare.

Dar amîndoi dislocă forma din tiparele inhibitorii ale tradiției, recurgînd uneori la procedee foarte apropiate. Cultivînd licența formală, exagerarea, ei mărturisesc o simultană aspirație spre modernitate. Ambii uzează de o voință artistică inflexibilă, slujindu-și subiectivismul estetic. Pentru Ingres, ca și pentru Delacroix, pictura este un univers autonom, o lume faustică la unu, olimpiantă la celălalt, dar condusă de legi proprii, cu acea eliberare de regulile uzuale ce constituie privilegiul geniului.

Expus în 1833, *Portretul domnului Bertin senior* (1832, Paris, Louvre), mare om de afaceri, fondatorul faimosului *Journal des Débats* rămas pînă la sfîrșitul celui de al doilea război mondial exponentul celei mai conservatoare facțiuni a burgheziei franceze, întrușipează un tip social prin excelență. Corpolența lui greoaie, carura masivă umple literalmente tabloul, dominat de sfredelitoarea privire în acord cu gestul mîinilor

rapace, stringind ca într-o gheară rotula genunchiului între degetele crispat răsfricate. Nasul drept exprimă inflexibilitate, buzele subțiri trădează violență, contrastând cu obrațul puhav. Doar fruntea se înalță liberă, biruitoare sub cărunta coamă leonină. Neclătiți, pătruns de o autosuficiență prin care respiră voluptatea puterii, Bertin se impune ca personificarea propriei clase. Este însăși burghezia triumfătoare, consolidată sub dominația lui Ludovic-Filip, lipsită de indulgență, încarnată în piramida figurii monumentale cu ansele brațelor arcuite ca niște lacomi clești, aidoma unui crab enorm. Gama neutră, cu ansele severitate e atenuată de voga luminiscentă a fondului, intensifică relieful puternic al personajului, de un veridic aproape corosiv în înfățișarea-i taciturnă.

Martirul Sfântului Simferian (1834, Autun, Catedrala Saint-Lazare) înclină balanța în defavoarea lui Ingres. I se impută pe de o parte lipsa de veridic, pe de alta exagerările liniei și forța abuzivă a nudurilor, ce place în schimb romanticilor. Compoziția e stufoasă, iar aglomerarea personajelor e stăpinită în planurile secunde de o agitație confuză, sufocantă. Tensiunea dramatică este sugerată prin adversitatea sentimentelor și prin violența reacțiilor. Contrastele de umbră-lumină, având și un substrat moral (simbolizând antagonismul bine-rău), așază în cumpănă blândețea patetică a bărbatului înfășurat în alburii și brutalitatea lictorilor care îl conduc spre supliciu. Duritatea expresiilor, trivialitatea lor gestică reliefează inocența și superioritatea etică a victimei, creând o antiteză romantică ce scapă contemporanilor sau este sesizată cu insatisfacție, creștând o antiteză romantică ce scapă contemporanilor sau este sesizată cu insatisfacție. Artistul care crease între accese de disperare, ezitări și lacrimi portretul lui Bertin, este de astă dată ferm convins de perfecțiunea operei sale. Sarcasmul denigrărilor îl face să-și piardă cumpătul și, din nou dezgustat, se dezlănțuie de contemporaneitatea sa «ingrată» pe care o contrariașe printr-un act imprevizibil de libertate romantică. Profund ofensat, amărit de toanele unui destin incomod, Ingres solicită funcția de director al Academiei Franceze din Roma, revenind în 1835 la Villa Medici.

Eliberat o vreme de comenzi oficiale, se lasă din nou stăpinit, și cu vădită plăcere, de tematica feminină. Pictază *Odaliscă și sclav* (1839, Cambridge-Massachusetts, Fogg Art Museum) a cărei replică (1842, Baltimore, Walters Art Gallery) se deosebește doar prin cadrul ce substituie fondul interior cu peisajul executat de elevul său Flandrin. Linia răsucită a trupului gol, culcat pe divanul de mătase peruzic, revărsându-și pletele curgătoare de culoarea mierii peste perna de atlas, întrupează acordul major. Draperia cu ape satinat pune în evidență tentele plate ale trupului, abia atins de umbre rozate în concurență cu verzui reflexe emise de răceala cromatică a suportului. Contemporanii au obiectat mai ales temerara desfășurare a nudului, de o lascivitate ce depășește pe aceea a *Femeii cu papagalul* de Delacroix (1827, Muzeul din Lyon). Coplesită de torpore a unei existențe larvare, frumoasa captivă emană prin toți porii efluviiile supravoltării sale senzuale. Resemnată în tristețea reveriei, sclava ciupește corzile lăutei cu gîtul nemăsurat de lung. Carnajia ei creolă se acordă cu șalvării înflorări pe fond cărămiziu și cu tunica verde ca smaragdul, lăsând liberi sinii. În verde, dungat cu violet și roșu, caftanul eunucului negroid îi răspunde prin vivacitatea coloristică a unei tentative aproape impresioniste. Șalvării întrecuși cu flori mărunte și bluzele cu buline sau dungi ale *Femeilor din Alger* (1834, Paris, Louvre) pentru care Delacroix poate fi citat în același sens, dobîndesc un surplus de picturalitate prin fluxul ambiental al umbrelor calde a căror transparență scaldă gama, provocînd modulația pigmentilor. La Ingres însă aciditatea tonurilor, explozînd stridentă roșului intens, exaltat de verdele complementar al vegetației, se impune prin forța compactă a acordului saturat. Mai percutantă, picturalitatea sa devine în mod paradoxal mai bogată ca efect decorativ decît aceea a lui Delacroix.

Există firește o netă diferențiere între orientalismul lui Ingres și acela al lui Delacroix, deopotrivă precedați de predilecția pentru exotism a barocului și a rococoului. În secolele XVII—XVIII se născuse un interes adesea pasionat pentru Extremul Orient, resimțit mai ales pe plan literar și în domeniul artelor decorative. Asemenea rezonanțe apar în anumite piese de Molière, urmate de traducerea povestirilor Șeherezadei de către Antoine Galland (1704) și de *Scrisorile persane* (1721) în care Montesquieu descrie atmosfera vegetantă a haremurilor. Turcherii, șinozerii și japonezii abundă în decorul interioarelor, invadînd tapetele, mătasea veșmintelor, lambriurile și cabinetele de porțelanuri. Orientalismul baroc avea astfel un caracter prin excelență ornamental.

Oarecum abstract, în ciuda preciziei detaliilor, orientalismul lui Ingres e cantonat într-o zonă anistorică și doar vag geografică, înrudită cu domeniul turcheriei. Exotismul său levantin exploatează virtualități decorative, punînd un accent acut pe senzualismul concentrat al contemporanității. Temele de harem îi oferă prilejuri de *katharsis*

erotic, într-o accepțiune vecină cu aceea a picturii lui Rubens. Cu deosebirea că deflarea Ingresă nu este nici exuberantă, nici explozivă, ci imobilizată într-o atmosferă aproape hieratică, conferind o indolență aparent insensibilă farmecului feminin. Indiferență și pură, frumusețea cadinelor sale e înrudită cu senzualitatea pasivă a femeilor răsărite, Haremul oriental, îmbibat de senzația unei lentori absorbante, constituie cadrul adecvat al unui erotism meditativ, cu desăvîrșire vizual. Extravagant și subtil în zugrăvirea unui lux rafinat, dar oarecum impersonal pentru că este eliberat de timp și spațiu, orientalismul lui Ingres topește ardorile momentului în permanență și transformă modalitatea într-un scop în sine al expresivității.

La Delacroix imaginea Orientului este mai vitală și mai complexă, nu este o transcripție, ci interpretare pe viu. Sfera interesului său este net circumscrisă, cum apărea și la Gros care investigase în prealabil țărmurile Orientului apropiat, Palestina, Siria și Egiptul, cu prilejul campaniilor napoleoniene. Călătoriile lui Delacroix în nordul Africii, în Alger și Maroc, îi oferă posibilitatea documentării directe, alimentînd interesul pentru aspectele autentice și conferind o anume proximitate viziunii sale. Exotismul său e lipsit de extravagantă și nu accentuează erotismul, fiind preocupat mai mult de coloritul local, de pitoresc, de observarea moravurilor și a obiceiurilor folclorice, înscrind în prezent investigarea tradițiilor orientale. Ingres în schimb nu călcase niciodată pe solul Turciei și cu atât mai puțin într-un harem. Ca atare inspirația sa este mediată și literară, comutată apoi pe plan oniric. Dar tocmai de aceea feeria temperată a orientalismului său are o înfățișare extrem de personală și o forță de expresie concentrată, o împătămire înghețată pe care i-ar putea-o admira orice romantic.

Contactul nemijlocit cu un climat în care coloritul peisajului, al carnaajilor și al costumelor este exaltat de ardența luminii solare, influențează paleta preromantică inițial — efect sesizabil la Gros — apoi pe cea romantică, dăruindu-i intensitate și strălucitoare transparență. Sub acest aspect sentimental naturii este absent la Ingres, fondurile peisagistice ale portretelor sale păstrînd o anume neutralitate și avînd o notă vădit decorativă. Acestea sînt în mod constant lipsite de amplexarea sufletului, chiar și în împrejurarea în care devin evocatoare.

Proiectată în 1807, realizată ca primă idee în 1825, *Stratonice* (1840, Chantilly, Musée Condé; replici 1860, Philadelphia, Colecția Schauensee și 1866 [?], Montpellier, Musée Fabre) ne dezvăluie în mod surprinzător un Ingres sentimental. De o factură mai curînd pompeiană decît elenică, arhitectura interiorului era proiectată de arhitectul Baltard, în timp ce statuile, mozaicurile murale și pavimentare erau schițate de arhitec-



Studiu pentru «Baia turcească»

O falsă accesibilitate conferă femeilor sale un aer absent. Nevoia distanțării le dezintegrează prin decuparea din contextul real, păstrându-le izolate în solitudinea lor narcisiacă. Figura se sustrage spațiului pe care îl domină, după cum se eschivează implinirii a cărei dorință o stăpânește. Indiscretă ingenuitate a decolteurilor, învăluirea senzuală a stofelor ce mulează corpul, înfiorate de secreta lui palpitatie, nu este niciodată așătoare. Erotismul îngresc e stenic, dar în mod bizar distant, epurat de făgăduințele voluptății, exilind ideea de posesiune din această odihnitoare, molcomă expectativă peste care plutește înstrăinată impasibilitatea privirii. Doar în mod excepțional, torpoarea se metaforizează în subtilă zvircolire, trupul visând la mingieri absente, precum în *Odalised și scland*. Chiar în *Baia turcească*, unde familiaritatea unor îmbrățișări ambigue ar putea deveni stingheritoare, distanțarea se produce totuși, infiltrându-se în sănătatea forme și contrazicând evidența sa palpabilă.

Această proprietate îl deserveste în compozițiile istorice, lipsite tocmai de iluzia autenticului. Imaginația lui Ingres se dovedește sterilă în fața unei atari evocări, ce rămâne situată pe un plan pur exterior. El nu se poate transpune pe tărîmul lăuntric al faptului istoric, ci plasîndu-se în afara sa, îl contemplă doar — contemplația fiind atitudinea cardinală a artei sale —, făcîndu-l să sucombe în descriere sau în anecdotă. Istoria nu îi mobilizează fantezia, îi distrează cel mult ochiul. Forța epică, vigoarea dramatică, intensitatea pasională a resuscitării îi sînt străine, după cum nefamiliarie îi sînt acțiunile ample, substituite prin « miniaturi » istorice. Poate în acest sens ar trebui interpretate și spusele lui Baudelaire cînd afirmă că în pofida înalțelor sale calități, artistul este « un clovencot amator de frumos, lipsit însă de acel temperament energic ce dă fatalitate geniului ». ⁴¹

22

Nici poziția clasicității sale nu este cea obișnuită, căci ei admiră în arta antichității nu un criteriu de perfecțiune imuabilă, ci un exemplu de urmat, apelând nu la mimetismul stilistic, ci la investigarea naturii. Favorizind o predispoziție nativă, elinii au un rol decisiv în stăruirea sa pasivă pentru stil în sine și pentru eudemonie. Înainte de toate, însă, ei li inspiră comandamentul penetrării în secretul frumuseții natural și al reinterpretării sale prin mijloace proprii, atitudine ce îl deosebește fundamental de davidieni. Preocuparea sa pentru antichitate este de altminteri mai largă, îmbrățișând deopotrivă arta etruscă ce li înlocuiește gustul pentru simplificare.⁴³

Lipsită de spontaneitate, arta sa se realizează fără uşurinţă, printr-o strădanie disimulată. Ingres nu cunoaşte jubilaţiunea creaţiei, ci plăsmuieşte cu trudnică lentoare şi îndrăgăţat asiduitate, trecînd, asemenea lui Cézanne, prin etape de afazie, de blocare temporară a facultăţilor imaginative. Pentru a se împlini, operele sale au nevoie de o gestaţie îndelungată, de reluări multiple în replici şi variante, atingînd anevoios perfecţiunea ce nu îi este întotdeauna hărăzită. Dar în mod extraordinar cauzele nu se întrevîd şi nimeni n-ar bănuî în faţa picturilor sale că Ingres era un laborios, torturat de nesfîrşite îndoieli.

Dar aventura operei continuă în cugetul posterității. În plin impresionism, Degas nu pregetă să nutrească o vie admirație pentru Ingres, prețuire pe care în taină Renoir o împărtășește. Whistler regretă că nu l-a avut ca profesor, iar Seurat îi copiază desenele.⁴⁴ Constatind cu înțelepciune că unghiul retrospectiv operează o reducere a distanțelor între concepțiile estetice, lui Proust *Marea Odaliscă* și *Olympia* lui Manet ajung să-i pară gemene.⁴⁵ Privindu-le pe amândouă la Louvre, Matisse își declară nereticent preferința pentru *Odaliscă*.⁴⁶

Cu discernămintul său ascuțit, Baudelaire remarcase primul că pictura aceasta, deloc senzitivă, posedă în ciuda impasibilității idealului său «curiozitățile și migala artei moderne». ⁴⁸ Iar Roger Bissière avea să remarce prezentimentul lui Ingres relativ la faptul că «tabloul este o lume finită, avînd legile și viața sa proprie». ⁴⁹

23

NOTE

1. Nici unul dintre acești termeni nu era folosit la sfârșitul secolului al XVIII-lea. Adoptarea lor, cu sens peiorativ, are loc abia în secolul următor ca o consecință a conflictului dintre adepții lui Ingres și romantici, partizanii lui Delacroix. V. și HONOUR, H., *Neoclasicismul*, București, 1976, p. 8-9.
2. Delacroix: «Artele își au vârsta copilăriei, bărbăției și a declinului.» (*Delacroix: Jurnal*, 1850).
3. Vorbind despre dialectica stilurilor, Focillon considera formele artistice asemenea unor organisme vii, supuse evoluției. (*La vie des formes*, Paris, 1934; *L'art d'Occident*, Paris, 1938). Brodind pe marginea principiului emis de Spengler (*Der Untergang des Abendlandes*, München, 1918-1922) potrivit căruia orice cultură este pasibilă de caducitate, Malraux (*Capul de obsidian*, București, 1977, p. 170, 177) subordonează arta istoriei, afirmând că orice mare stil e sortit metamorfozei, supus unei existențe pieritoare.
4. Scrierile lui Lafont de Saint-Yenne, ale contelui de Caylus și Joseph-Marie Vien stimulasă încă din 1747 pictura istorică și abordarea subiectelor eroice, recomandând artiștilor să se inspire din Homer și Vergilius. În 1748, Lenormant de Tournemont de Tournehem întemeiează o nouă *École Royale* avînd menirea să orienteze pictorii spre tematica istorică inspirată din operele lui Tacitus și Titus Livius. V. și MARICA, GUY, V., *Clasicismul în pictura franceză*, București, 1971, p. 11; HONOUR, op. cit., p. 23.
5. În *Saloanele* sale Diderot critică sever libertinajul lui Boucher, opunîndu-i pe pictorii stării a treia, care slujind «natura și adevărul» creează o artă «pentru a ne mișca, a ne instrui, a ne îndrepta și a ne îndemna la virtute.» DIDEROT, D., *Salons de 1759 - 1761 - 1763*, Oxford, 1967, p. 18, 159.
6. Johann Joachim Winckelmann (1717-1768) expune în 1755 principalele teze ale clasicismului într-un opuscul intitulat *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst*.
7. Winckelmann recomandă copierea modelelor statuare, considerînd că perfecțiunea conturilor nu se putea obține decît prin imitarea capodoperelor eline. Totuși în *Geschichte der Kunst des Altertums*, Weimar, 1964, Cap. IV, el se ocupă de pictura murală elină, de frescele de la Pompei și Herculaneum, de cele etrusce și chiar de unele probleme de tehnică picturală antică. În genere însă, pictura policromă, megalografia greacă și mozaicurile erau puțin cunoscute.
8. Etosul (caracterul) și patosul (suferința) stau la baza tăriei morale a eroicului.
9. După 9 Thermidor 1794, cînd avusese loc căderea lui Robespierre și a partizanilor Terorii, David ca prieten cu «incurabilul» și *montagnard* înverșunat este deținut în palatul Luxembourg și amenințat cu ghilotinarea.
10. Distrus în incendiul din 1871, tabloul e cunoscut din gravura lui Normand și dintr-o fotografie păstrată la Bibliothèque Nationale din Paris.
11. V. MICHEL, A., *Histoire de l'art*, VIII/1, Paris, f.a., p. 81.
12. Davidienii evitau folosirea tonurilor pure, extrăgînd verzele dintr-o mixtură de galben și negru, violetul amestecînd ocrul roșu cu negru, ceea ce dădea un stacojiu, albastrul din negru și alb din care rezultă în fapt griuri. De aceea paleta lor e dominată de tonalități surde, moarte, lipsite de vibrație, reci. Totuși tendința de încălzire a paletei este evidentă la Gros, procedul neputînd fi absolutizat.
13. Domnișoara Rivière moare în 1805, la vîrsta de numai 15 ani.
14. V. MARICA, op. cit., p. 82, 85; HONOUR, op. cit., p. 160-161.
15. În consens cu David, criticii le judecă obscure și revoluționare. Îndeosebi *Portretul domnișoarei Rivière* era acuzat de «goticism».
16. APOLLINAIRE, G., *De la Ingres la Picasso*, București, 1970, p. 76.
17. *Ibidem*.
18. Apud FOSSA, F., *La peinture française au XIX^e siècle, 1800-1870*, Paris, 1958, p. 34.
19. Girodet pictase în 1801 pe unul dintre plafoanele castelului Malmaison pe Ossian înfrîngînd umbrele generalilor lui Napoleon în palatul lui Odin (distrusă, replica la Paris, Louvre). Gérard decorase frontispiciul tomului de poeme ossianice, ce îi aparținuse lui Napoleon, reprezentînd pe Ossian singur și orb cîntînd *temururile apuse*, lucrare cunoscută din copia în acuarelă executată de Isabey (1805, Paris, Bibliothèque Nationale). Tradus în italiană, germană și franceză, de Chateaubriand, fals mitical poet gaelic - sub care se ascundea institutorul scoțian James Macpherson - a creat o adevărată modă.
20. VALERY, P., *Dejas Dans Dessin*, Paris, 1965, p. 103.
21. Courthion, P. - Cailler, P. red., *Ingres raconté par lui-même et par ses amis*, Genève, 1947, p. 69.
22. Prima versiune se păstrează la Chantilly, Musée Condé (1814), a doua (1819) la Muzeul din

- Angers, a treia, o replică nedată, la Paris într-o colecție particulară, a patra (1845) la Muzeul din Bayonne.
22. DANTE, A., *La divina commedia*, Inferno, V, 127-129, 133-136.
Citeam odată cum l-a subjugat
pe cavalerul Lancelot iubirea;
singuri eram și fără de păcat.
.....
Cînd am citit cum zîmbetul rîvnit
î-l săruta pe gură Lancelot,
aceasta ce mi-e-n veci nedespărțit
mă sărută și-un freamăt era tot;
(Traducere de Eta Boeriu)
 23. Tabloul mai are două replici, una din 1839 (Londra, National Gallery), cealaltă din 1841 (Montauban, Musée Ingres).
 24. Ingres abordează o serie de subiecte istorice, cu un caracter mai curînd anecdotic și într-un stil ce a fost apropiat de miniatură. Printre acestea: *Don Pedro de Toledo sărută spada lui Henric al IV-lea* (1814), *Pietro Aretino și solul lui Carol Quintul* (1815), *Henric al IV-lea jucîndu-se cu copiii, surprins de ambasadorul spaniol* (1817), *Moartea lui Leonardo da Vinci* (1818), constituind o categorie aparte, fără contingente cu restul operei.
 25. Apud VENTURI, L., *Pictori moderni*, I, București, 1968, p. 63-64.
 26. Printre discipolii cei mai apropiați se numără: Amaury Duval (1760-1838), arheolog și primul biograf al lui Ingres, Jean Hippolyte Flandrin (1809-1864), Victor Orsel (1795-1850), Ary Scheffer (1795-1858) și Victor Louis Mottez (1809-1897).
 27. În *La querelle des Anciens et des Modernes*, Corneille, Boileau, La Fontaine, Racine se situau pe poziția apărării Anticilor, împrejurare ce explică opțiunea lui Ingres pentru ei.
 28. Apud MICHEL, op. cit., p. 138.
 29. DIDEROT, op. cit., p. 119, 122.
 30. BAUDELAIRE, Ch., *Curiosités esthétiques*, în *Textes choisis*, Genève, 1944, p. 36.
 31. DELACROIX, *Pagini de jurnal*, București, 1965, p. 33; *Jurnal*, I, București, 1977, p. 83.
 32. V. și PIOT, R., *Les palettes de Delacroix*, Paris, 1931, p. 47, 49.
 33. Apud CHARPIERS, J., SEGHERS, P., *L'art de la peinture*, Verviers/Genève, 1947, p. 340.
 34. DELACROIX, *Pagini de jurnal*, București, 1965, p. 122.
 35. DELACROIX, *Questions sur le Beau*, în *Oeuvres littéraires*, I, p. 25.
 36. COURTHION-CAILLER, op. cit., p. 23.
 37. DELACROIX, *Pagini de jurnal*, p. 197; BAUDELAIRE, *Curiosités esthétiques (La Reine des Facultés)*, p. 111-114.
 38. APOLLINAIRE, op. cit., p. 78.
 39. DELACROIX, *Jurnal*, II, p. 15.
 40. Apud LABROUCHE, P., *Les dessins de Ingres*, Paris, 1952, p. 4.
 41. BAUDELAIRE, *Curiosități estetice*, București, 1971, p. 88.
 42. *Idem*, p. 85.
 43. V. și APOLLINAIRE, op. cit., p. 77.
 44. V. și REWALD, J., *Histoire de l'impressionnisme*, Paris, 1965, I, p. 209, 257; II, p. 152, 242.
 45. PROUST, M., *Elstir - Despre artă*, București, 1970, p. 117.
 46. V. PICON, G., *Ingres*, Genève, 1967, p. 116.
 47. *Ibidem*.
 48. BAUDELAIRE, op. cit., p. 86.
 49. Apud VENTURI, op. cit., p. 70.
 50. V. și LHOTE, A., *Ingres văzut de un pictor și De la Ingres la cubism*, în *Să vorbim despre pictură*, București, 1971, p. 62-85.

CRONOLOGIE ȘI CONCORDANȚE

- 1780 20 august, la Montauban se naște Jean-Auguste-Dominique Ingres, fiul Annei Moulet și al artistului Jean-Marie-Joseph Ingres.
1784 *Afirmarea clasicismului davidian cu Jurământul Horațiilor. Moare Diderot.*
1786 Ingres frecventează colegiul (→1791), ia lecții de muzică și desen cu tatăl său.
1789 Primul desen păstrat al lui Ingres.
Revoluția burgheză.
1791 Studii la Academia din Toulouse (→1797) cu pictorul G.J. Roques.
1792 *Abolirea monarhiei, instaurarea Republicii.*
1797 Ingres devine elevul lui David, la Paris.
1798 *Se naște Delacroix.*
1799 *Bonaparte devine prim consul. David termină Femeile sabine.*
1801 Ingres obține Premiul Romei și e ales membru în Societatea Științelor și Artelor din Montauban.
Girodet pictază Ossian întimpinând umbrele generalilor lui Napoleon în palatul lui Odin, Gros Lupta de la Nazareth, schițând inițiative preromantice.
1804 *Gros și Ingres pictază Bonaparte, prim consul.*
David pictază Încoronarea, Gros Ciumații din Jaffa. Napoleon se proclamă împărat.
1805 Ingres: *Portretele Riviere.*
Gérard pictază Ossian singur și orb cîntînd vremurile apuse, Prud'hon Portretul împărătesei Josephina în parcul de la Malmaison, primul «portret-stare sufletească».
1806 Ingres pleacă în Italia ca bursier și se stabilește la Roma.
1807 Descoperă antichitățile Romei, admiră frescele lui Rafael și Michelangelo la Vatican. Portretele *Denaucaș și Granet.*
1808 Ingres: *Femeia în baie (La grande baigneuse), Oedip și Sfînxul sever criticate la Paris.*
Girodet pictază Funeraliile Atalei, Gros Napoleon vizitînd cîmpul de luptă de la Eylau, Prud'hon Războiul și Justiția divină urmărind crima. Se naște Daumier.
1809 *La Viena se constituie grupul nazareenilor. În 1810 grupul descinde la Roma.*
1810 Lui Ingres îi expiră bursa, se mută pe Via Gregoriana.
1811 *Jupiter și Thetis, aspru criticat la Paris.*
1812 Logodnă efemeră cu Laura Zoega, fiica unui arheolog danez, prieten cu Thorvaldsen.
Géricault pictază Ofițer din garda imperială șarjînd. Se naște Rousseau, viitorul promotor al școlii de la Barbizon.
1813 *Căsătoria cu Madeleine Chapelle. Visul lui Ossian.*
1814 Ingres: *Daamna de Senonnes, Paolo și Francesca, Marea Odalișcă.*
Restaurarea Bourbonilor pe tronul Franței. Se naște Millet.
1815 *Dezastrul de la Waterloo. În urma căderii definitive a Imperiului administrația franceză părăsește Roma.*
1816 *Proscris de Bourboni, David e exilat.*
1819 Ingres: *Ruggero și Angelica.*
Géricault pictază Pluta Meduzei. Se naște Courbet.
1821 Ingres: *Portretul viitorului ambasador rus Guriev.*
Delacroix pictază Hamlet.
1823 Ingres e ales membru corespondent al Academiei de Arte Frumoase din Paris.
Moare Prud'hon.
1824 Repurtînd un mare succes la Salon cu *Legământul lui Ludovic al XIII-lea*, care îi este opus „Masacrului din Chios” de Delacroix, Ingres revine la Paris.
Afirmarea romantismului. Mor Girodet și Géricault.
1825 Lui Ingres i se decernează Legiunea de onoare și e ales membru al Academiei de Arte Frumoase. Atelierul său îi reunește pe Amaury-Duval, frații Balze, Chassériau, Flandrin, Mottez etc.
1826 «Triumful» lui Ingres la Montauban.
David moare la Bruxelles.

- 1827 Ingres: *Apoteoza lui Homer.*
Delacroix pictază Moartea lui Sardanapal, Grecia pe ruinele de la Missolonghi și Femeia cu papagalul.
1829 Ingres e numit profesor la Școala de Arte Frumoase din Paris.
Revoluția burgheză din Iulie, abdicarea Bourbonilor, întronarea lui Ludovic Filp, «regele burghez». Monarhia din Iulie. Delacroix pictază Libertatea călăuzind poporul.
1830 «Bătălia» piesei *Hernani de Hugo*, triumful romantismului pe plan literar. Constituirea în grup a pictorilor de la Barbizon.
1832 Ingres devine vicepreședintele Școlii de Arte Frumoase. *Portretul domnului Bertin senior.*
Delacroix face schițe în Maroc și Alger, pictază Paganini. Se naște Manet.
1834 *Martiriul Sf. Simforian*, primit cu răceală. Ingres părăsește Parisul, devenind directorul Academiei franceze din Roma.
Delacroix pictază Femei în Alger. Se naște Degas.
1835 Călătorie de studii la Orvieto și Siena. Restaurarea Villei Medici, crearea unei biblioteci și unui curs de arheologie.
Moare Gros.
1837 *Moare Gérard.*
1839 Ingres: *Odalișcă și sclavă. Aflați la Roma, Sainte-Beuve, Gounod, Liszt și contesa d'Agoult îl frecventează pe Ingres.*
Se naște Cézanne.
1840 Ingres: *Stratonice.*
Se naște Monet.
1841 Ingres revine în triumf la Paris.
Se naște Renoir.
1842 *Portretul lui Ferdinand Filp, duce de Orléans.*
1846 Expune din nou la Salon după o absență de 12 ani.
1848 Ingres: *Baronesa Rothschild.*
Revoluția burgheză-democratică. Instaurarea celei de a doua Republici. Afirmarea realismului în Franța și a preraphaelitismului în Anglia. Daumier pictază Revolta.
1849 Moartea soției îl copleșește.
1851 Ingres devine rectorul Școlii de Arte Frumoase.
Courbet pictază Spărgătorii de piatră.
1852 Ingres se căsătorește cu Delphine Ramel.
Napoleon al III-lea se proclamă împărat. Instaurarea celui de al doilea Imperiu.
1855 Marea retrospectivă Ingres în cadrul Expoziției Universale de la Paris. Napoleon al III-lea îi acordă distincția de Mare Cavaler al Legiunii de onoare.
Courbet expune Atelierul pictorului.
1856 Ingres: *Izvorul, Portretul doamnei Moitessier șezînd.*
Spre indignarea lui Ingres, Delacroix e admis la Școala de Arte Frumoase. Daubigny își începe studiile acvatice în aer liber. Courbet pictază în aer liber peisajul din Domaiçoare pe malul Senci.
1860 Prima întîlnire a generației impresioniste la Académie Suisse și la Atelierul Gleyre. *Manet începe să picteze Muzica la Tuileries (peisajul în aer liber).*
1861 Expoziția desenelor lui Ingres.
1862 Retrospectivă la Montauban. Ingres senator.
1863 Ingres: *Baia turcească.*
Salonul Refuzaților, succesul de scandal al Dejunului pe iarbă de Manet. Moartea lui Delacroix.
1867 14 ianuarie, Ingres se stinge de pneumonie. Marea retrospectivă organizată de Școala de Arte Frumoase la Paris.
Monet pictază Femei în grădină, primul tablou realizat complet în aer liber.
1869 Inaugurarea Muzeului Ingres la Montauban.
1911 Lapauze organizează marea retrospectivă de la Galeria Georges Petit din Paris, comentată de Apollinaire.
1967 Retrospectivele Centenarului Ingres la Petit Palais din Paris, la Muzeul Ingres din Montauban și la Fogg Art Museum din Cambridge (Massachusetts).

BIBLIOGRAFIE

- ALAIN, *Ingres ou le dessin contre la couleur*, Paris, 1949
 ALAZARD, J., *Ingres et l'ingrisme*, Paris, 1950
 APOLLINAIRE, G., *De la Ingres la Picasso*, București, 1970
 BEREZINA, V.N., *Jean Auguste Dominique Ingres*, Leningrad, 1967
 BERTRAM, A., *J.-A.-D. Ingres*, London — New York, 1949
 BLANC, Ch., *Ingres, sa vie et ses ouvrages*, Paris, 1870
 BOYER D'AGEN, *Ingres d'après une correspondance inédite*, Paris, 1909
 CASSOU, J., *Ingres*, Bruxelles, 1947
 COGNAT, R., *Ingres. Écrits sur l'art*, Paris, 1947
 COURTHION, P., *David, Ingres, Gros, Géricault. XIX-e siècle*, Genève, 1942
 COURTHION, P., — CAILLER, P. red. *Ingres raconté par lui-même et par ses amis, Pensées et écrits du peintre*, Genève, 1947
 DELABORDE, H., *Ingres, sa vie, ses travaux, sa doctrine, d'après les notes manuscrites et les lettres du maître*, Paris, 1870
 DENIS, M., *D'Ingres naturaliste à Delacroix poète*, in *Du symbolisme au classicisme*, Paris, 1964
 DUVAL, A., *L'atelier d'Ingres*, Paris, 1878, reed. Paris, 1924
 ELGAR, F., *Ingres*, Paris, 1951
 HOURTICQ, L., *Ingres, l'oeuvre du maître*, Paris, 1928
 JAMOT, P., STERLING, Ch., *Portraits par Ingres et ses élèves* (catalog), Paris, 1934
 JOURDAIN, Fr., *Ingres (1780—1867)*, Paris, 1954
 LABROUCHE, P., *Les dessins de Ingres*, Paris, 1952
 LACAMBRE, J., *Ingres et son temps*, Paris, 1967
 LACLOTTE, M., NAEF, H., NORA, F., DUCLAUX, L., FOUART, J., SÉRULLAZ, M., TERNOIS, D., *Ingres. Petit Palais* (catalog), Paris, 1967—1968
 LAPAUZE, H., *Les dessins de J.-A.-D. Ingres au Musée de Montauban*, I—V, Paris, 1901
 LAPAUZE, H., *Ingres, sa vie et son oeuvre d'après des documents inédits*, Paris, 1914
 LONGA, R., *Ingres inconnu*, Paris, 1942
 MALINGUE, M., *Ingres*, Monaco, 1943
 MATHEY, J., *Ingres*, Paris, 1945
 MATHEY, J., *Ingres, dessins*, Paris, 1955
 MESPLÉ, P., TERNOIS, D., *Ingres et ses maîtres, de Roques à David* (catalog), Toulouse-Montauban, 1955
 MILLER, A., *The Drawings of Ingres*, Los Angeles — London, 1955
 MOMMÉJA, J., *Ingres, biographie critique*, Paris, 1904
 MONGAN, A., SACHS, A., *Drawings in the Fogg Museum of Art*, III, Harvard, 1940
 MONGAN, A., NAEF, H., *Ingres Centennial Exhibition 1867—1967*, Fogg Art Museum, Harvard University (catalog), Cambridge (Massachusetts), 1967
 NAEF, H., *Ingres Centennial Exhibition. Drawings, watercolors and oil sketches from American Collections*, Greenwich (Connecticut), 1967
 PACH, W., *Ingres*, New York — London, 1934
 PICON, G., *Ingres*, Genève, 1967
 RADIUS, E., CAMESASCA, E., *L'opera completa di Ingres*, Milano, 1968
 ROGER-MARX, C., *Ingres*, Lausanne, 1949
 ROSENBLUM, R., *Ingres*, New York, 1967
 SCHLENOFF, N., *Ingres, ses sources littéraires*, Paris, 1956
 SCHLENOFF, N., *Ingres, Cahiers littéraires inédits*, Paris, 1956
 SILVESTRE, Th., *Histoire des artistes vivants*, Paris, 1856
 TERNOIS, D., *Les dessins d'Ingres*, Paris, 1959
 TERNOIS, D., *Inventaire des collections publiques françaises, Montauban, Ingres et son temps, Musée Ingres*, Paris, 1965
 TERNOIS, D., *Exposition du Centenaire Ingres. Musée de Montauban* (catalog), Paris, 1967
 WALDEMAR, G., *Dessins d'Ingres*, f.1., 1967
 WILDENSTEIN, G., *The Paintings of J.-A.-D. Ingres*, London, 1954

LISTA REPRODUCERILOR

În text :

- PORTRETUL DOAMNEI INGRES
 NĂSCUTĂ CHAPELLE
 1814
 desen în grafit și laviu
 Montauban, Musée Ingres
 STUDIUL DE DRAPERIE
 1826
 desen în creion, 0,305 x 0,205m
 New York, Metropolitan Museum of Art
 STUDIUL DE MINĂ
 PENTRU «DOMNUL BERTIN»
 1832
 desen în creion, 0,174 x 0,209m
 Cambridge (Massachusetts)
 Fogg Art Museum
 STUDIUL
 PENTRU «BALA TURCEASCĂ»
 desen
 Montauban, Musée Ingres

În afara textului :

1. NAPOLEON BONAPARTE
 PRIM CONSUL
 1804
 ulei pe pânză, 2,270 x 1,470m
 Liège, Musée des Beaux-Arts
2. AHILE ȘI PATROCLU PRIMIND
 PE SOLII LUI AGAMEMNON
 detaliu
 1801
 ulei pe pânză, 1,100 x 1,550m
 Paris, École des Beaux-Arts
3. AHILE ȘI PATROCLU PRIMIND
 PE SOLII LUI AGAMEMNON
 1801
 ulei pe pânză, 1,100 x 1,550m
 Paris, École des Beaux-Arts
4. NUD DE BĂRBAT
 1800
 ulei pe pânză, 1,000 x 0,800m
 Paris, École des Beaux-Arts
5. JOSEPH INGRES,
 TATĂL ARTISTULUI
 detaliu
 1804
 ulei pe pânză, 0,550 x 0,470m
 Montauban, Musée Ingres
6. AUTOPORTRET LA 24 DE ANI
 1804
 ulei pe pânză, 0,780 x 0,610m
 Chantilly, Musée Condé
7. FAMILIA FORESTIER
 1806
 desen în grafit, 0,233 x 0,319m
 Paris, Louvre
8. DOMNIȘOARELE HARVEY
 1800—1806
 desen în creion și tuș aplicat
 cu penelul, 0,275 x 0,180m
 Paris, Louvre
9. DOAMNA RIVIÈRE
 1805

- ulei pe pânză, 1,160 x 0,890m
 Paris, Louvre
10. PHILIBERT RIVIÈRE
 1805
 ulei pe pânză, 1,160 x 0,890m
 Paris, Louvre
 11. DOMNIȘOARA RIVIÈRE
 1805
 ulei pe pânză, 1,000 x 0,700m
 Paris, Louvre
 12. DOMNIȘOARA RIVIÈRE
 detaliu
 1811—1813
 schiță în acuarelă, 0,282 x 0,238m
 Montauban, proprietate particulară
 14. NAPOLEON TRONIND
 1806
 ulei pe pânză, 2,600 x 1,630m
 Paris, Musée de l'Armée
 15. OEDIP ȘI SFÎNXUL
 1808
 ulei pe pânză, 1,890 x 1,440m
 Paris, Louvre
 16. PICTORUL
 FRANÇOIS-MARIUS GRANET
 1807
 ulei pe pânză, 0,720 x 0,610m
 Aix-en-Provence, Musée Granet
 17. DOAMNA DEVAUÇAY
 (replîci)
 1807
 ulei pe pânză, 0,290 x 0,228m
 Bayonne, Musée Bonnat
 18. DOAMNA DEVAUÇAY
 1807
 ulei pe pânză, 0,760 x 0,590m
 Chantilly, Musée Condé
 detaliu
 19. CASINA LUI RAFAEL,
 LA ROMA
 1807
 ulei pe carton, diam. 0,160m
 Paris, Musée des Arts Décoratifs
 20. NUD FEMININ VĂZUT DIN SPATE
 («LA BAIGNEUSE A MI-CORPS»)
 1807
 ulei pe pânză, 0,510 x 0,420m
 Bayonne, Musée Bonnat
 21. DOAMNA AYMON
 («FRUMOASA ZÉLIE»)
 1806
 ulei pe pânză, 0,590 x 0,490m
 Rocun, Musée des Beaux-Arts
 22. FEMEIE ÎN BAIE
 («LA GRANDE BAIGNEUSE» sau
 «LA BAIGNEUSE DE VALPINÇON»)
 1808
 ulei pe pânză, 1,460 x 0,975m
 Paris, Louvre

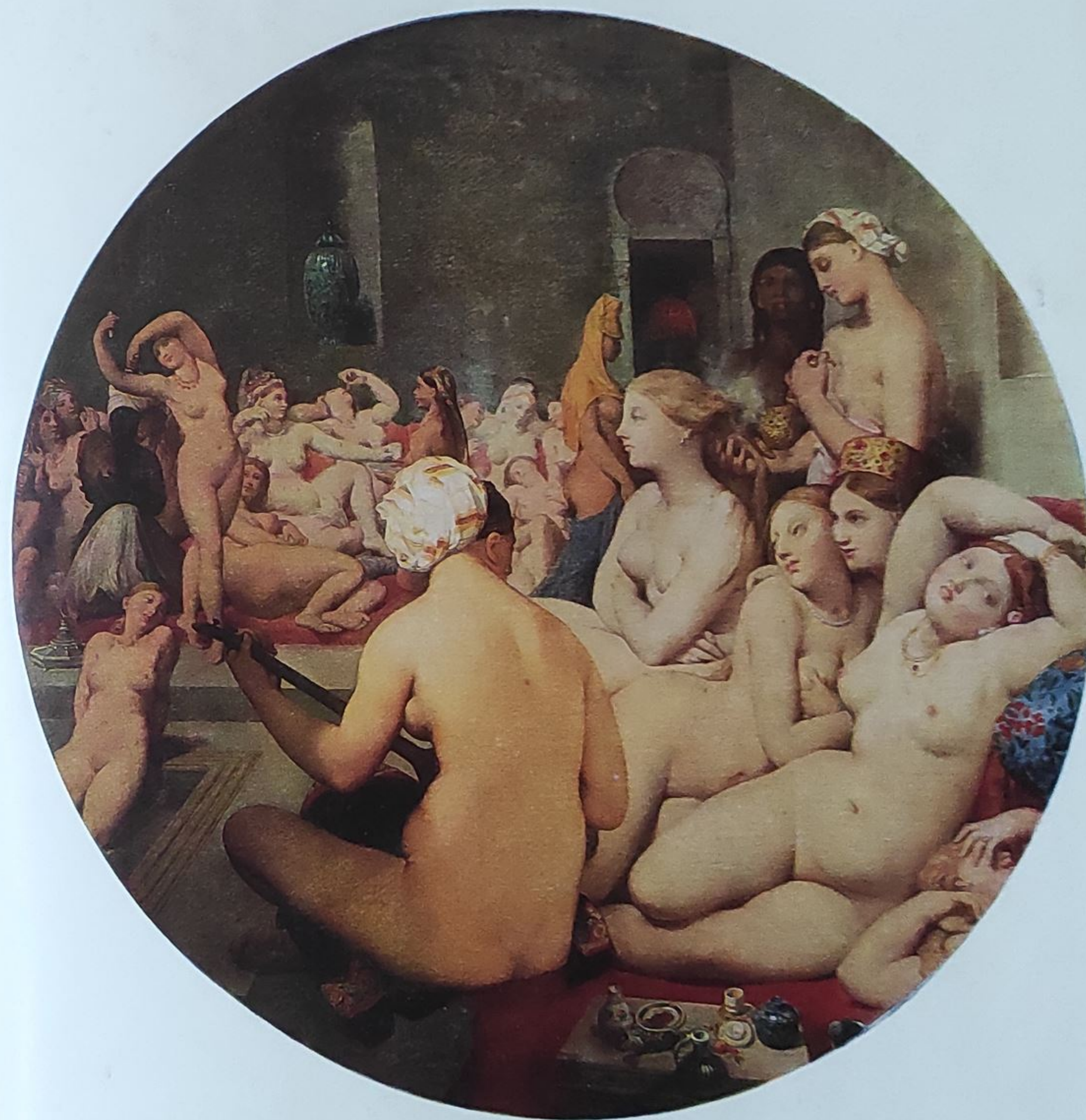
23. JOSEPH-ANTOINE MOLTEDO
1810
ulei pe pânză, 0,750×0,580m
New York, Metropolitan Museum of Art
24. PORTRET DE FEMEIE
1814
desen în grafit, 0,290×0,218m
New York, Metropolitan Museum of Art
25. CHARLES-JOSEPH-LAURENT
CORDIER
1811
ulei pe pânză, 0,900×0,700m
Paris, Louvre
26. RUGGERO ȘI ANGELICA
1819
ulei pe pânză, 1,470×1,900m
Paris, Louvre
27. JUPITER ȘI THETIS
1811
ulei pe pânză, 3,270×2,600m
Aix-en-Provence, Musée Granet
28. DOAMNA DE SENONNES
1814—1816
ulei pe pânză, 1,600×0,840m
Nantes, Musée des Beaux-Arts
29. FAMILIA STAMATY
1818
desen în grafit, 0,463×0,371m
Paris, Louvre
30. MAREA ODALISĂ
(«ODALISCA POURTALES»)
1814
ulei pe pânză, 0,910×1,620m
Paris, Louvre
31. CONTELE NICOLAI
DIMITRIEVICI GURIEV
(AMBASADORUL RUS)
1821
ulei pe pânză, 1,070×0,860m
Leningrad, Ermitaj
32. PAOLO MALATESTA
ȘI FRANCESCA DA RIMINI
SURPRINȘI DE GIANCIOTTO
1819
ulei pe pânză, 0,480×0,390m
Muzeul din Angers
33. DON PEDRO DE TOLEDO
SĂRUTĂ SPADA
LUI HENRIC AL IV-LEA
1820
ulei pe lemn, 0,480×0,400m
Oslo, colecție particulară
34. NICCOLÒ PAGANINI
1819
desen în grafit, 0,298×0,218m
Paris, Louvre
35. DOAMNA MARCOTTE
DE SAINTE-MARIE
detaliu
36. DOAMNA MARCOTTE
DE SAINTE-MARIE
1826
ulei pe pânză, 0,930×0,740m
Paris, Louvre
37. LEGĂMÎNTUL LUI
LUDOVIC AL XIII-LEA
1824
ulei pe pânză, 4,210×2,620m
Montauban, Catedrala Notre-Dame
38. APOTEOZA LUI HOMER
1827
ulei pe pânză, 3,860×5,150m
Paris, Louvre
39. APOTEOZA LUI HOMER
detaliu: Racine, Molière, Boileau
40. INGRES LA 55 DE ANI
1835
desen în bistru
Paris, Louvre
41. ODISEEA
(STUDIUL SAU REPLICĂ
PARȚIALĂ, PENTRU «APOTEOZA
LUI HOMER»)
1827?
ulei pe pânză aplicată pe lemn
0,610×0,660 m
Lyon, Musée des Beaux-Arts
42. DOMNUL LEBLANC
1823
desen în grafit
Paris, Louvre
43. DOAMNA DESTOUCHES
desen în grafit
1816
0,430×0,285 m
Paris, Louvre
44. ODALISĂ ȘI SCLAVĂ
detaliu
45. ODALISĂ ȘI SCLAVĂ
1842
ulei pe pânză, 0,760×1,050m
Baltimore, Walters Art Gallery
46. STUDIU PENTRU «MĂRTIRIUL
SFÎNTULUI SIMFORIAN»
1834
ulei pe pânză 0,610×0,500m
Montauban, Musée Ingres
47. STRATONICE
(«ANTIOHUS ȘI STRATONICE»
sau «BOALA LUI ANTIOHUS»),
detaliu
1840
ulei pe pânză, 0,570×0,980m
Chantilly, Musée Condée
48. INTERIOR DE HAREM
(«LA PETITE BAIGNEUSE»)
1828
ulei pe pânză, 0,350×0,270m
Paris, Louvre
49. DOAMNA MOITESSIER ȘEZÎND
1852—1856
ulei pe pânză, 1,640×0,820m
Paris, Louvre
50. FERDINAND-FILIP,
DUCE DE ORLÉANS
1844
ulei pe pânză, 2,180×1,310m
Louvenciennes (Versailles)
Collection du Comte de Paris
51. DOMNUL BERTIN SENIOR
1832
desen
Paris, Louvre
52. STUDIU PENTRU
PORTRETUL LUI BERTIN
1832
desen
Montauban, Musée Ingres
53. DOMNUL BERTIN SENIOR
1832
ulei pe pânză, 1,160×0,950m
Paris, Louvre

54. AUTOPORTRET
(la 79 de ani)
1859
ulei pe pânză, 0,647×0,520m
Cambridge (Massachusetts)
Fogg Art Museum
55. BARONESA DE ROTHSCHILD
1844—1848
ulei pe pânză, 1,420×1,015m
Paris, proprietate particulară
56. STUDIU
PENTRU ROCHIA BARONESEI
DE ROTHSCHILD
1842—1848
creioane colorate pe hîrtie brună,
0,331×0,260 m
Montauban, Musée Ingres
57. CONTESA D'HAUSSONVILLE
1845
ulei pe pânză, 1,360×0,920m
New York, Frick Collection
58. DOAMNA GONSE
1845—1852
ulei pe pânză, 0,730×0,620m
Montauban, Musée Ingres
59. IZVORUL
1856
ulei pe pânză, 1,640×0,820m
Paris, Louvre
60. LUIGI CHERUBINI ȘI MUZA LIRICĂ
1842
ulei pe pânză, 1,050×0,940m
Paris, Louvre
61. BAIA TURCEASCĂ
detaliu
62. BAIA TURCEASCĂ
1859—1863
ulei pe pânză, diam. 1,080m
Paris, Louvre

61. Baia turcească (detaliu)



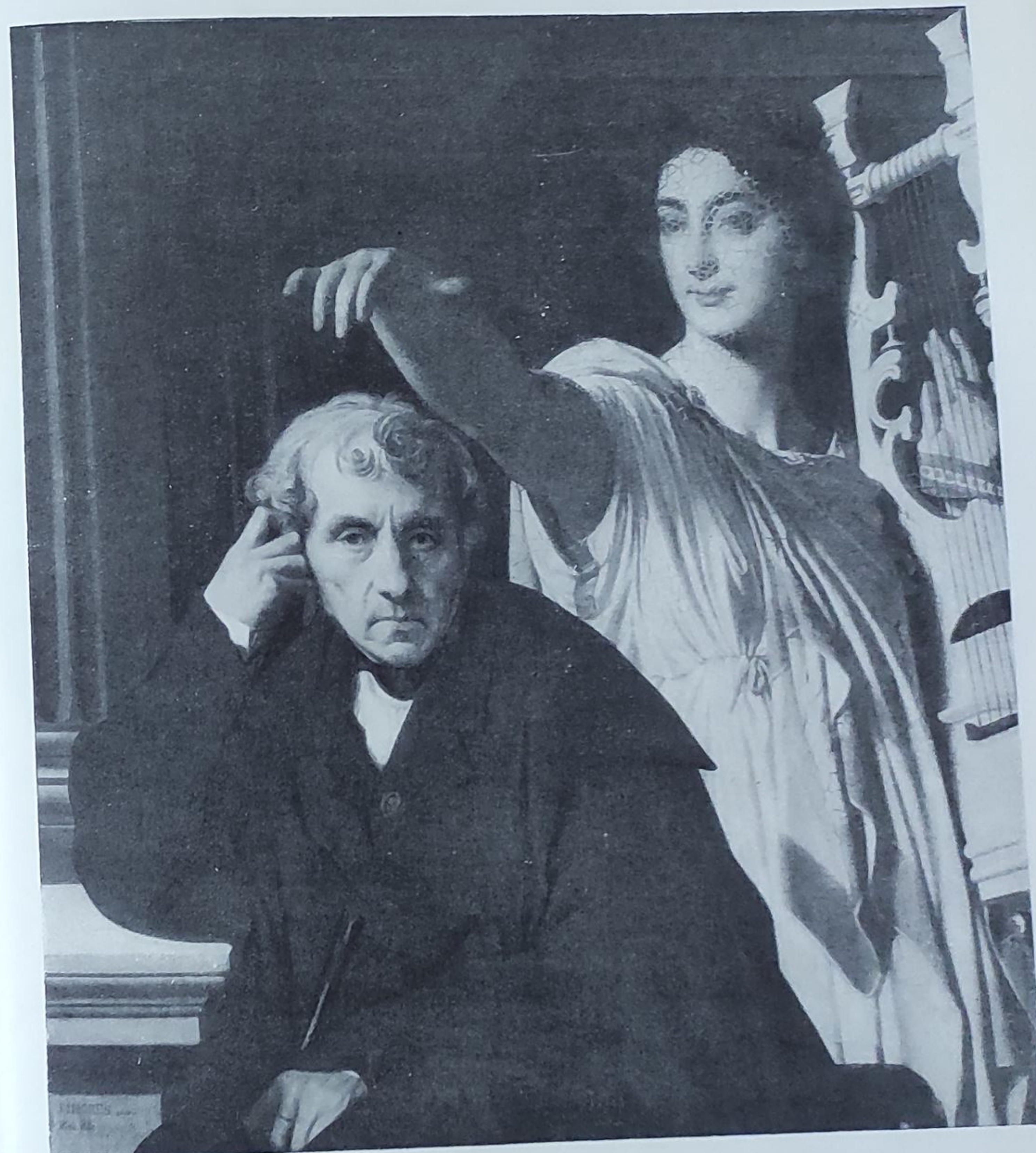
62. Baia turcească





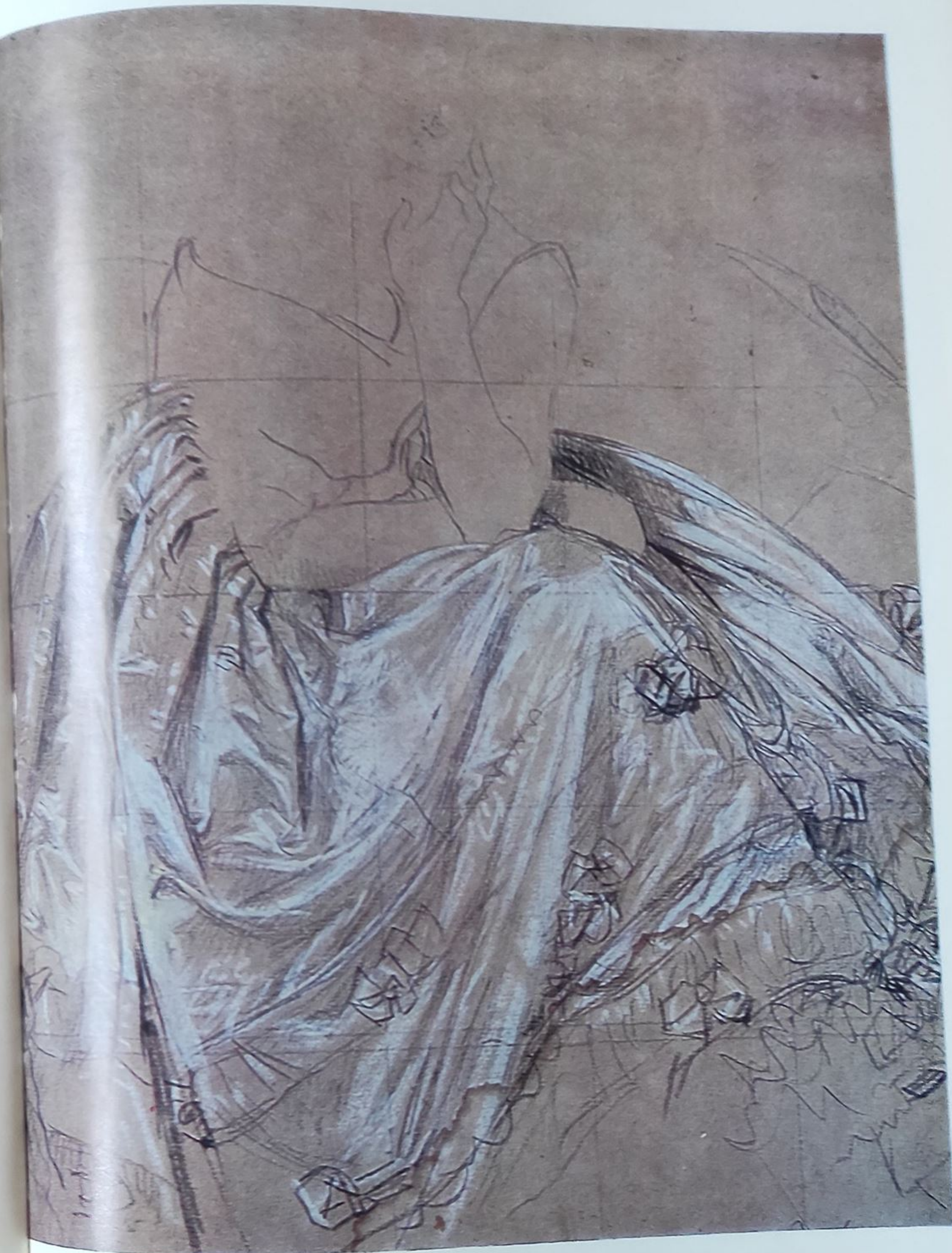
59. Izvorul

60. Luigi Cherubini și muza lirică





54. Autoportret (la 79 de ani; detaliu)
55. Baronesa de Rothschild
56. Studiu pentru rochia baronesei de Rothschild

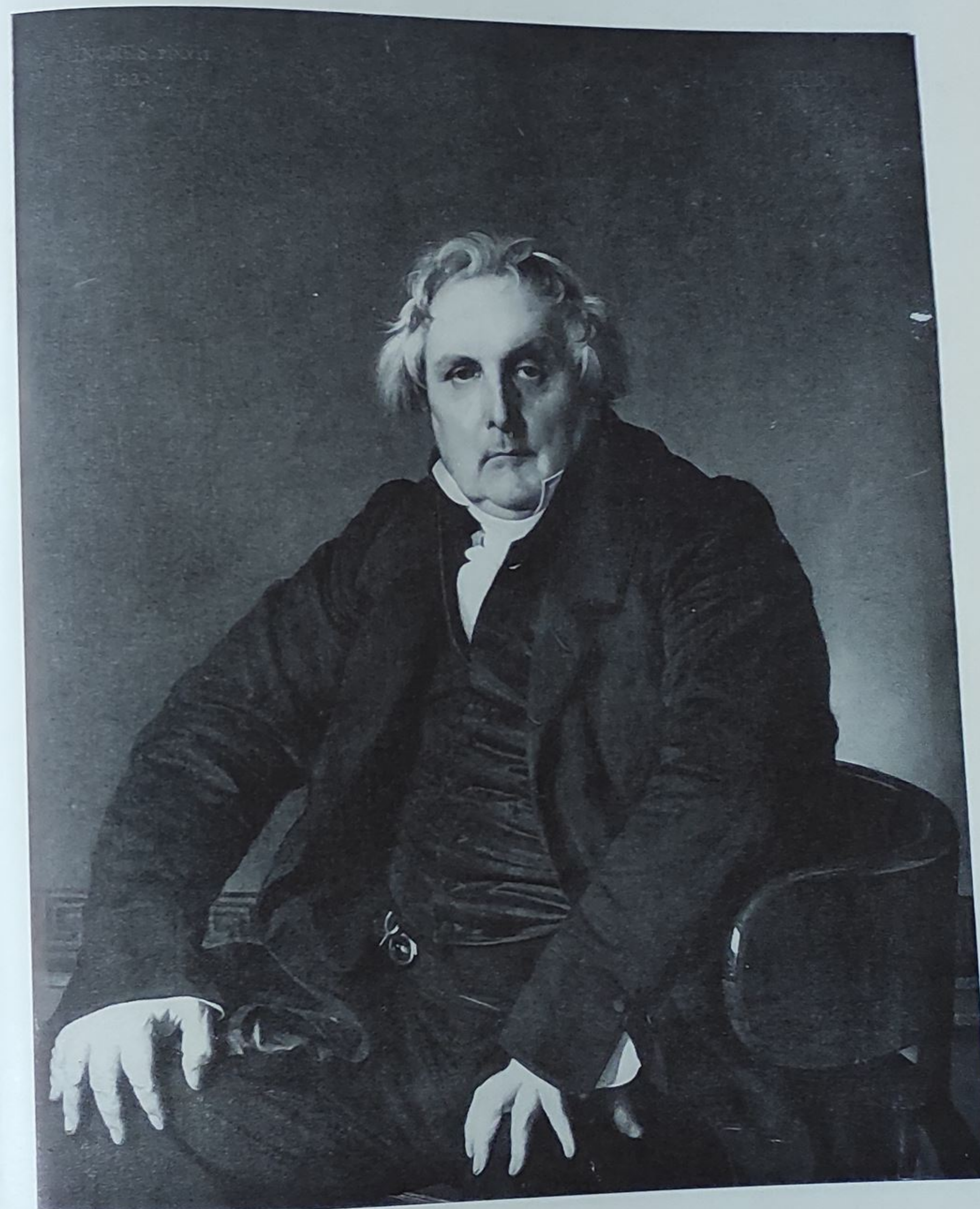




51. Domnul Bertin senior
52. Studiu pentru portretul lui Bertin



53. Domnul Bertin senior



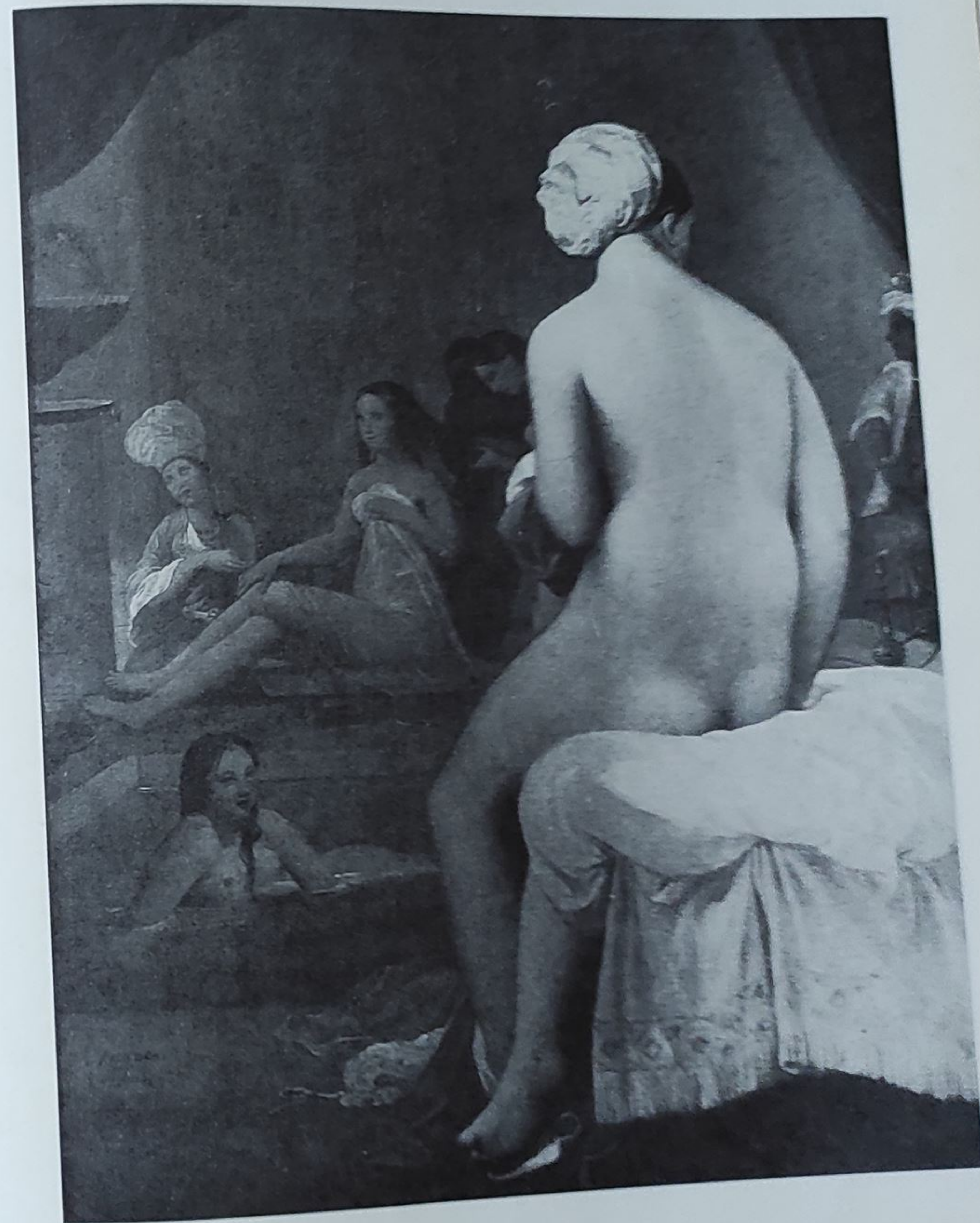
49. Doamna Moitessier șezând
50. Ferdinand-Filip, duce de Orléans



47. Stratonice (detaliu)



48. Interior de harem (« La Petite Baigneuse »)

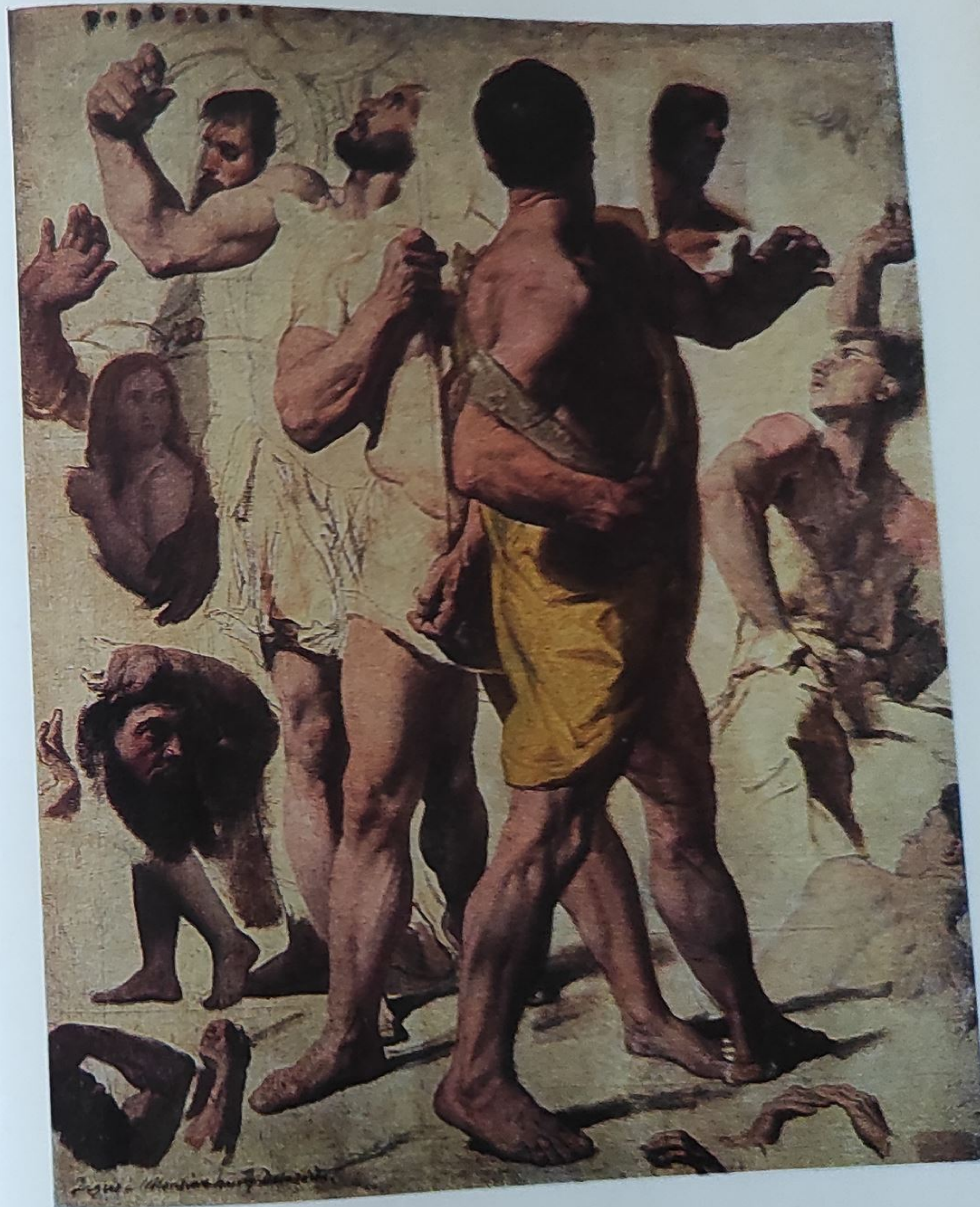




44. Odaliscă și sclavă (detaliu)
45. Odaliscă și sclavă



46. Studiu pentru « Martiriul Sfântului Simforian »

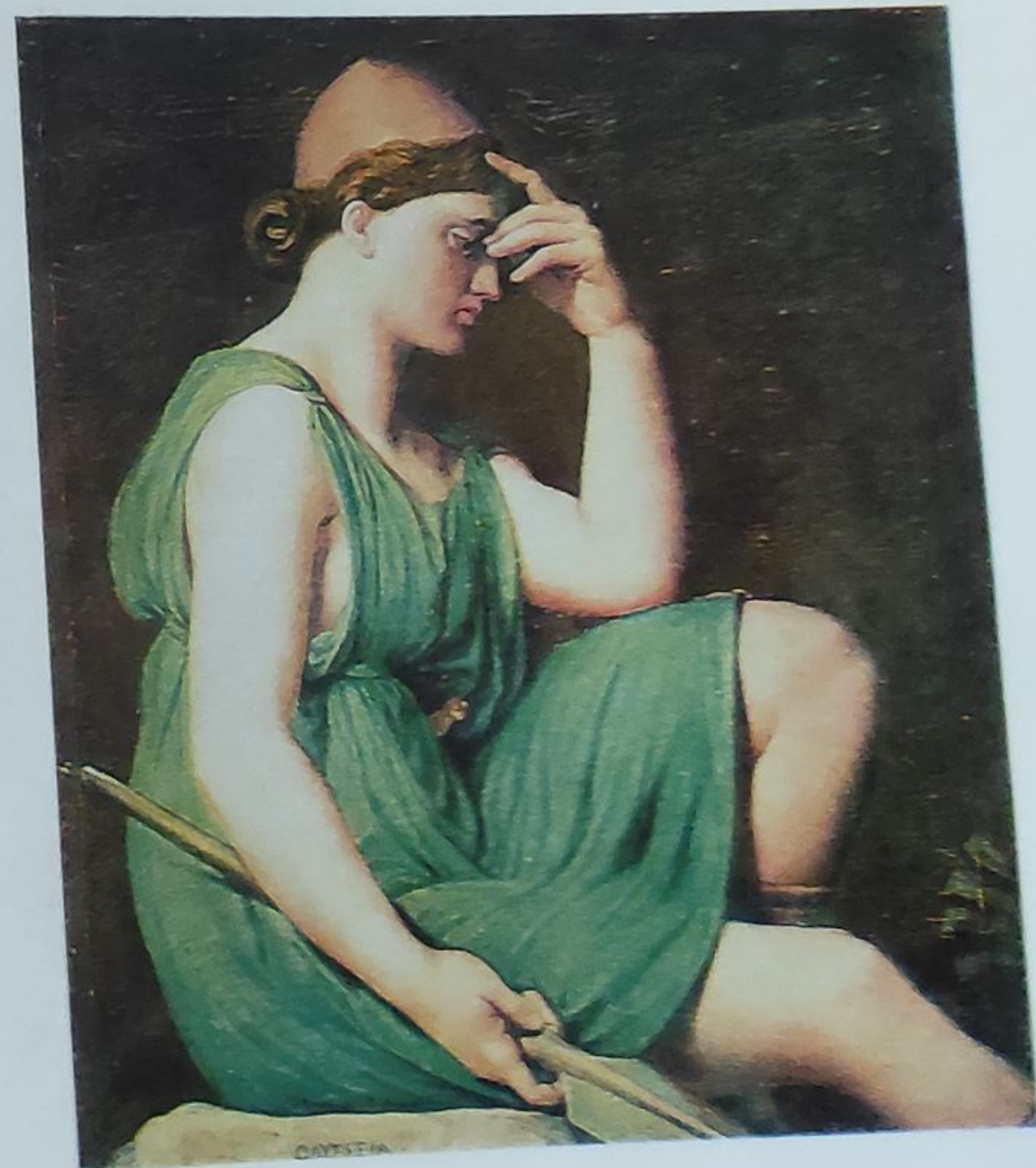




39. Apoteoza lui Homer (detaliu: Racine, Molière, Boileau)
 40. Ingres la 55 de ani
 41. Odiseea (studiu pentru «Apoteoza lui Homer»)



42. Domnul Leblanc
 43. Doamna Destouches





37. Legământul lui Ludovic al XIII-lea
38. Apoteoza lui Homer



35. Doamna Marcotte de Sainte-Marie (detaliu)



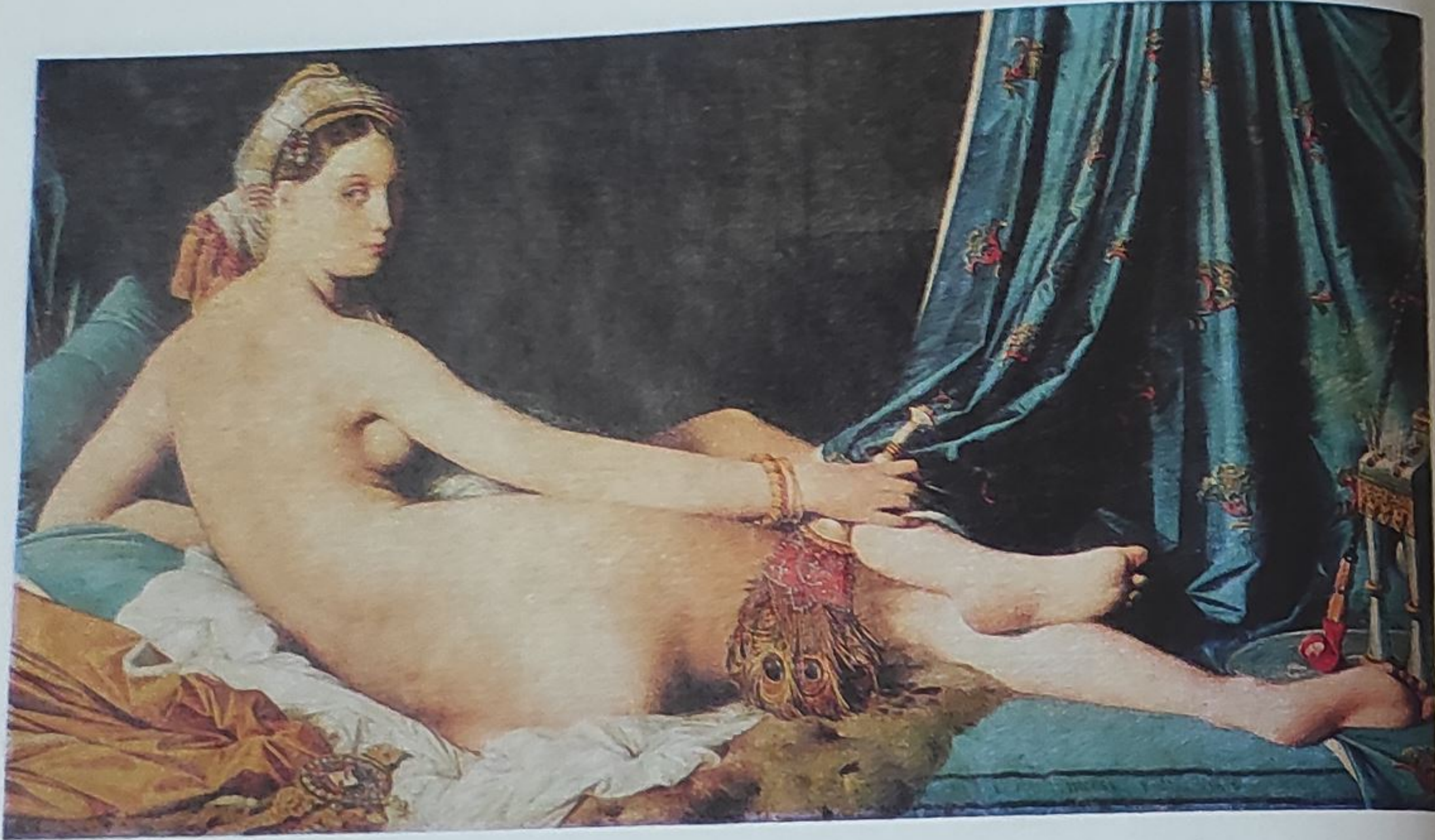
36. Doamna Marcotte de Sainte-Marie



33. Don Pedro de Toledo stăruiește asupra lui Henric al IV-lea
34. Niccolò Paganini

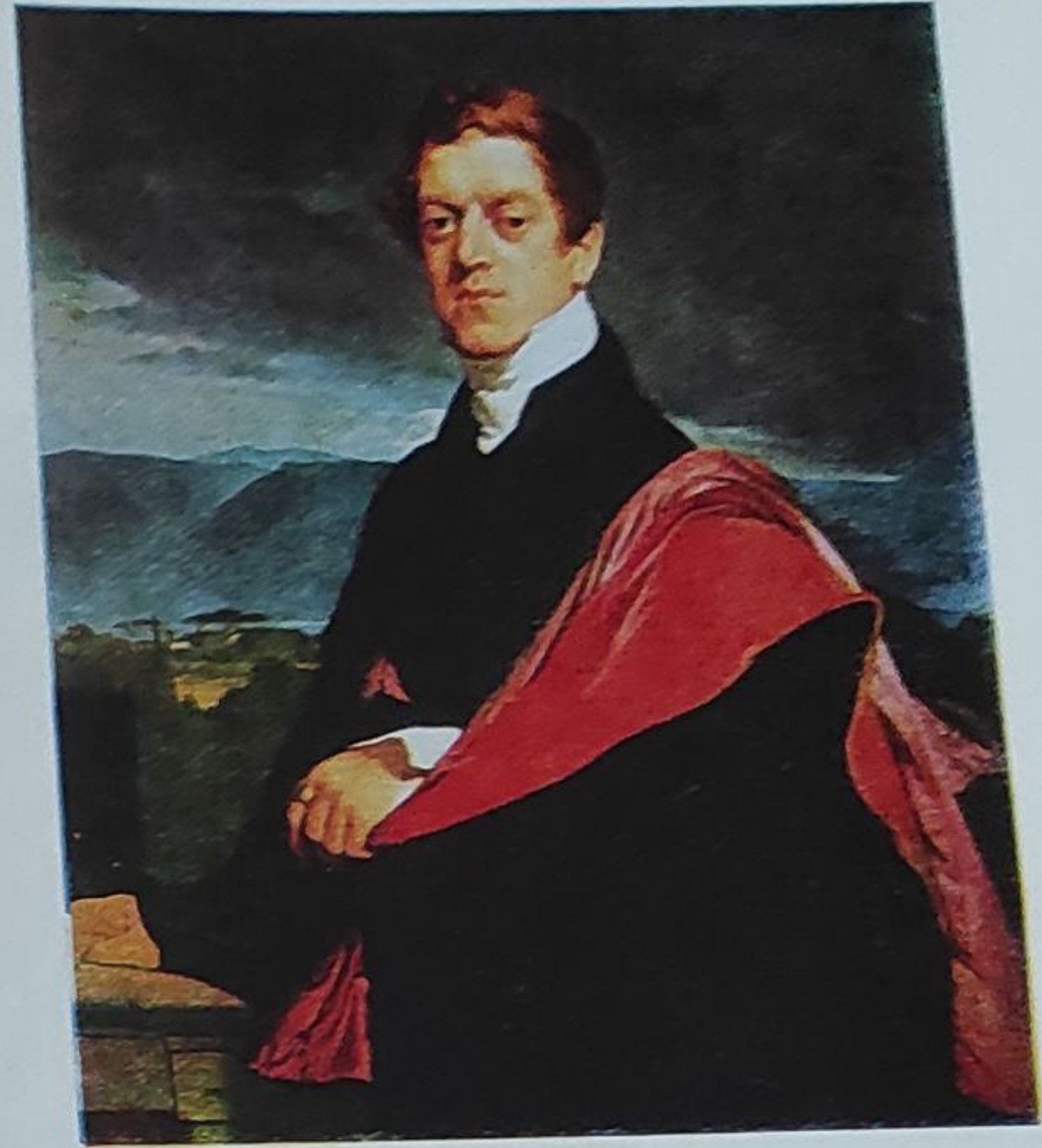


30. Marea Odaliscă («Odaliska Pourtales»)



31. Conte Nicolai Dimitrievici Guriev

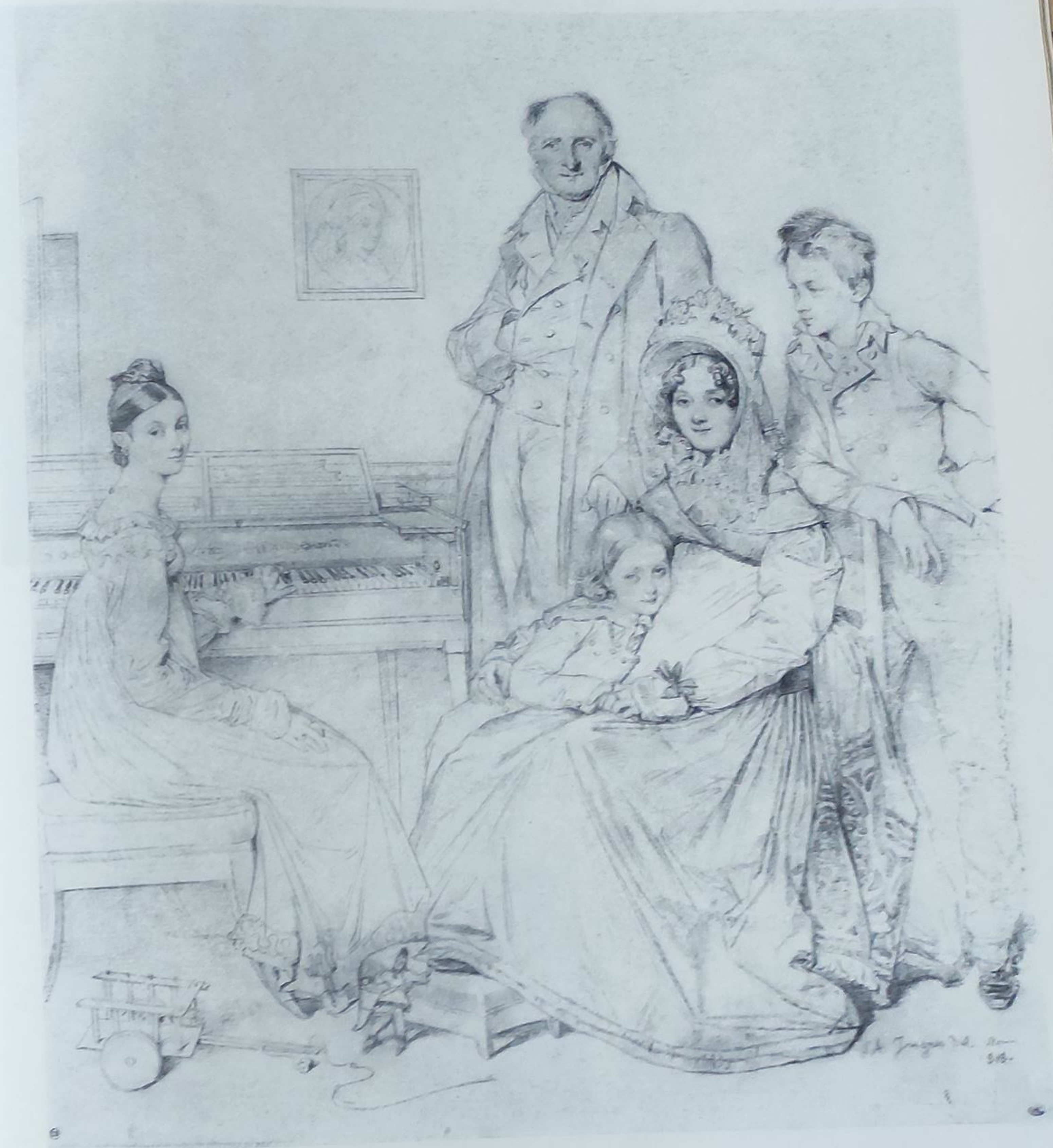
32. Paolo Malatesta și Francesca da Rimini surprinși de Gianciotto



28. Doamna de Senonnes



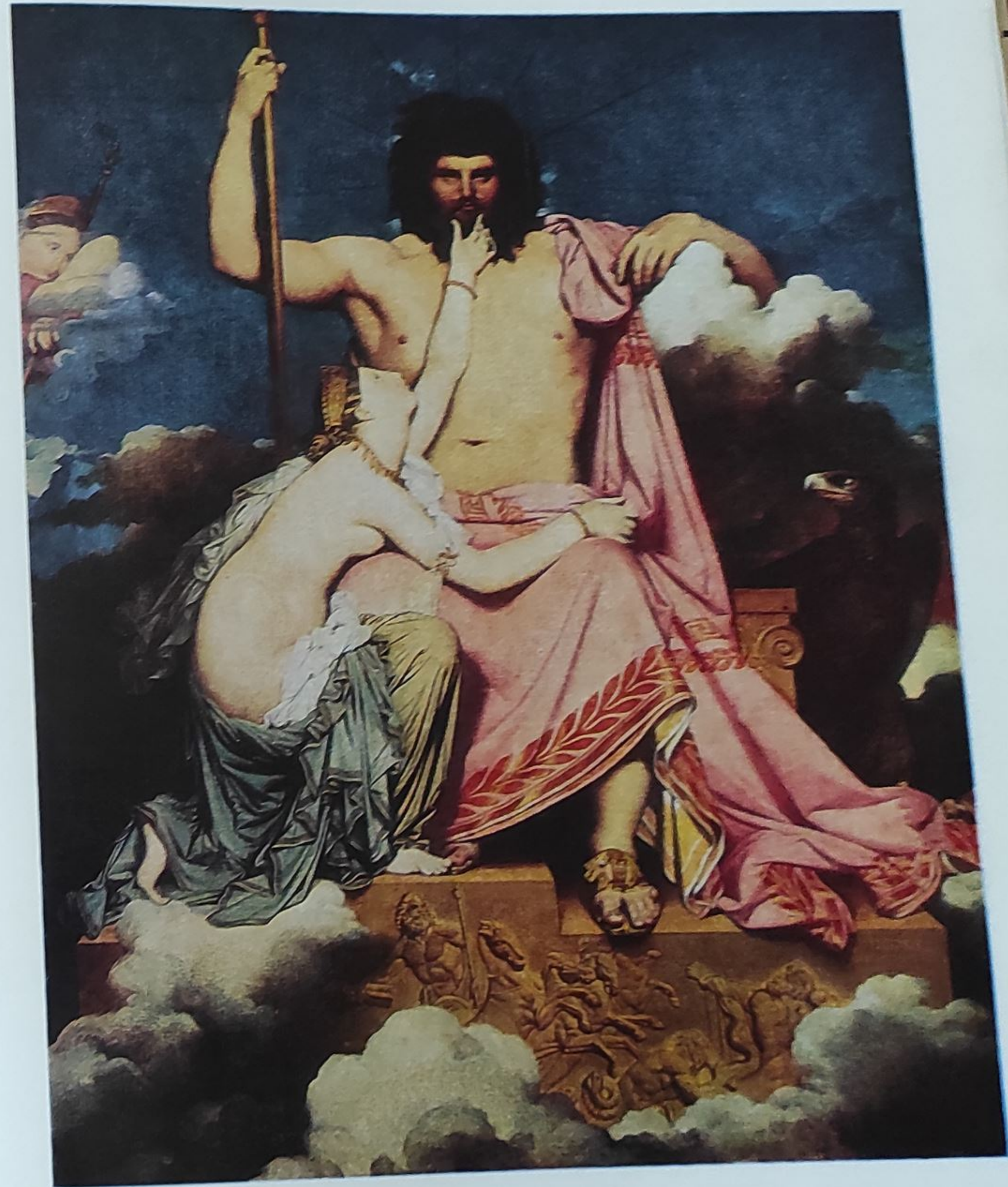
29. Familia Stamaty



26. Ruggero și Angelica

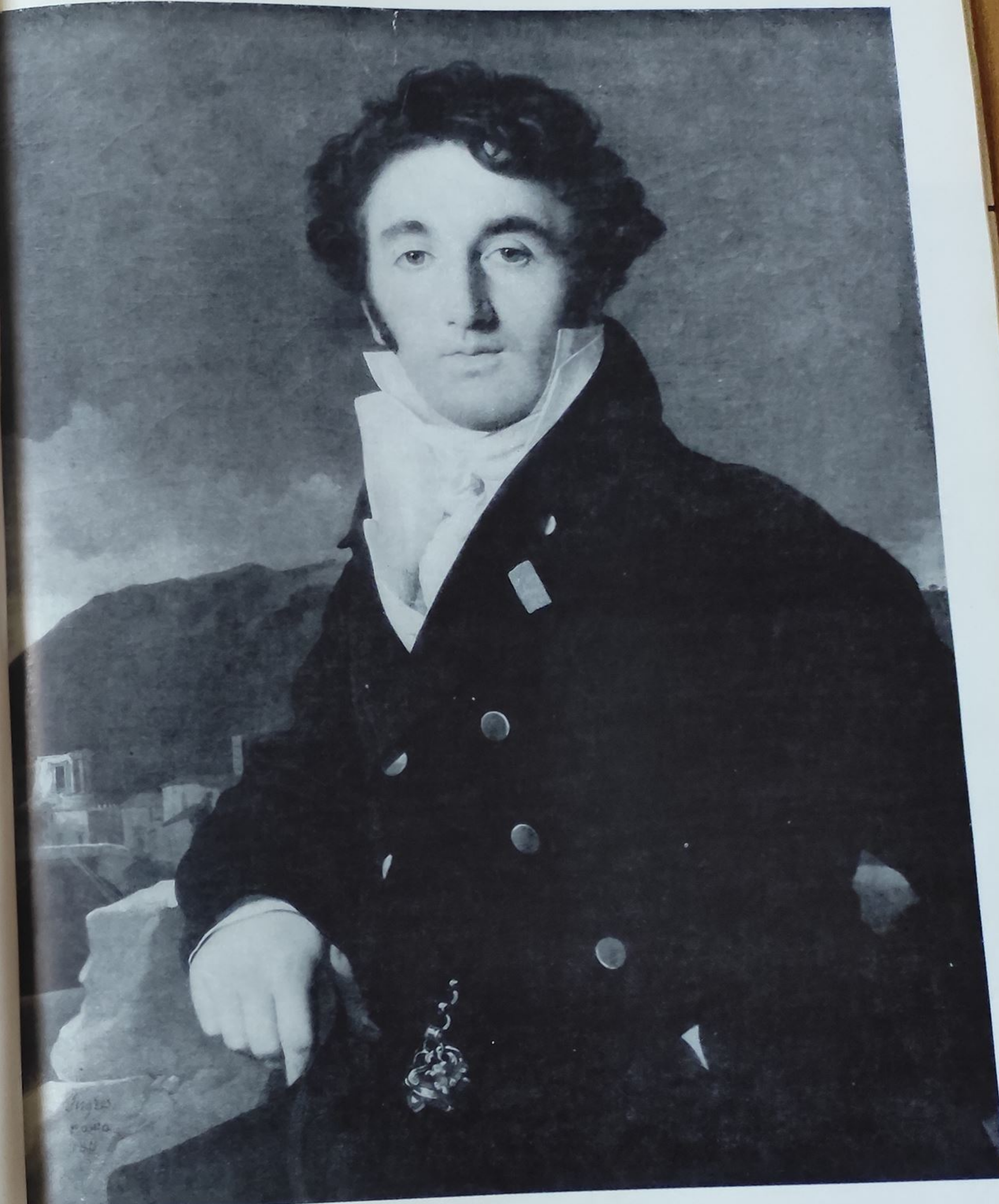


27. Jupiter și Thetis





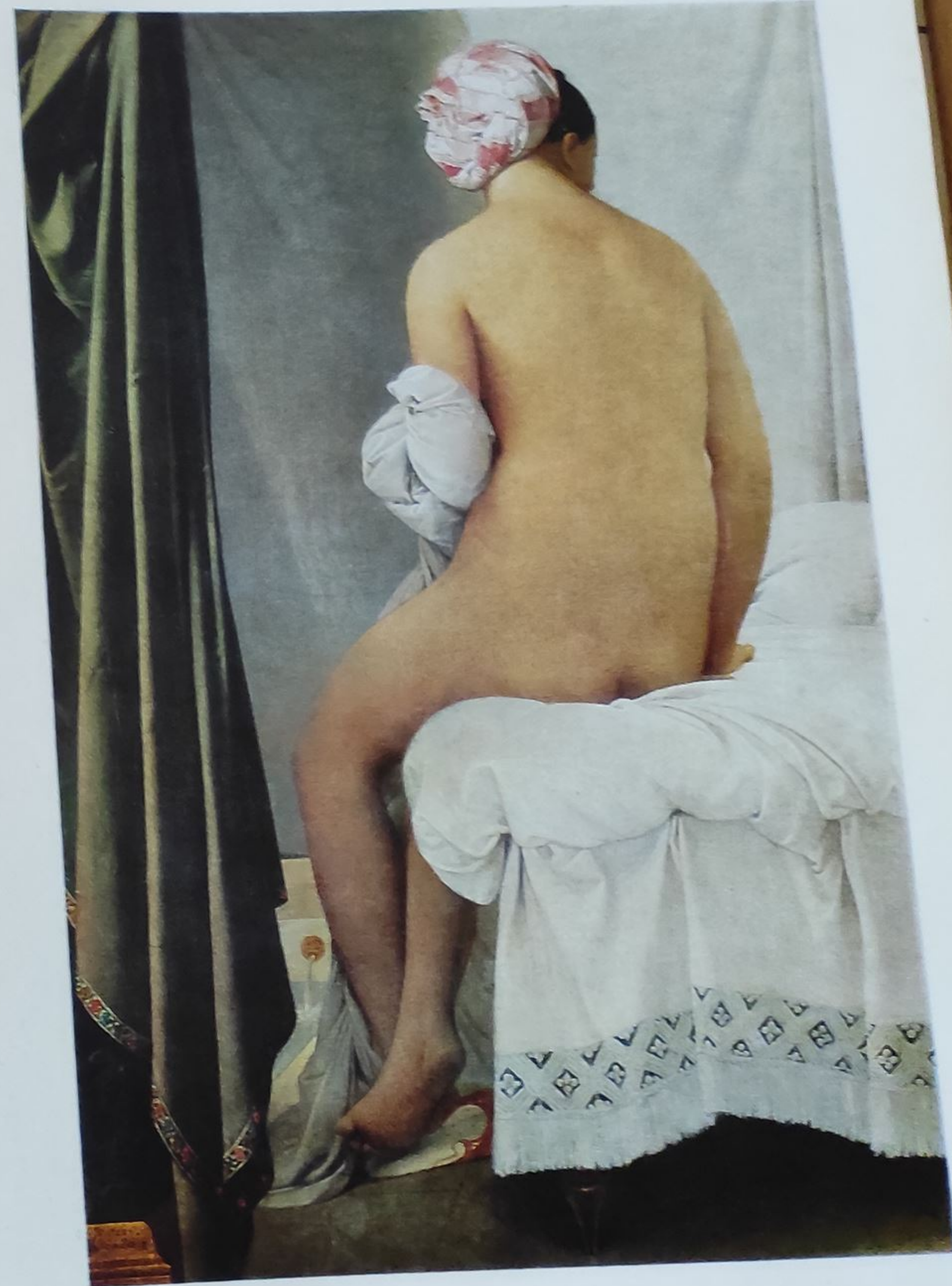
- 23. Joseph-Antoine Moltedo
- 24. Portret de femeie
- 25. Charles-Joseph-Laurent Cordier



21. Doamna Aymon («Famous Belle»)

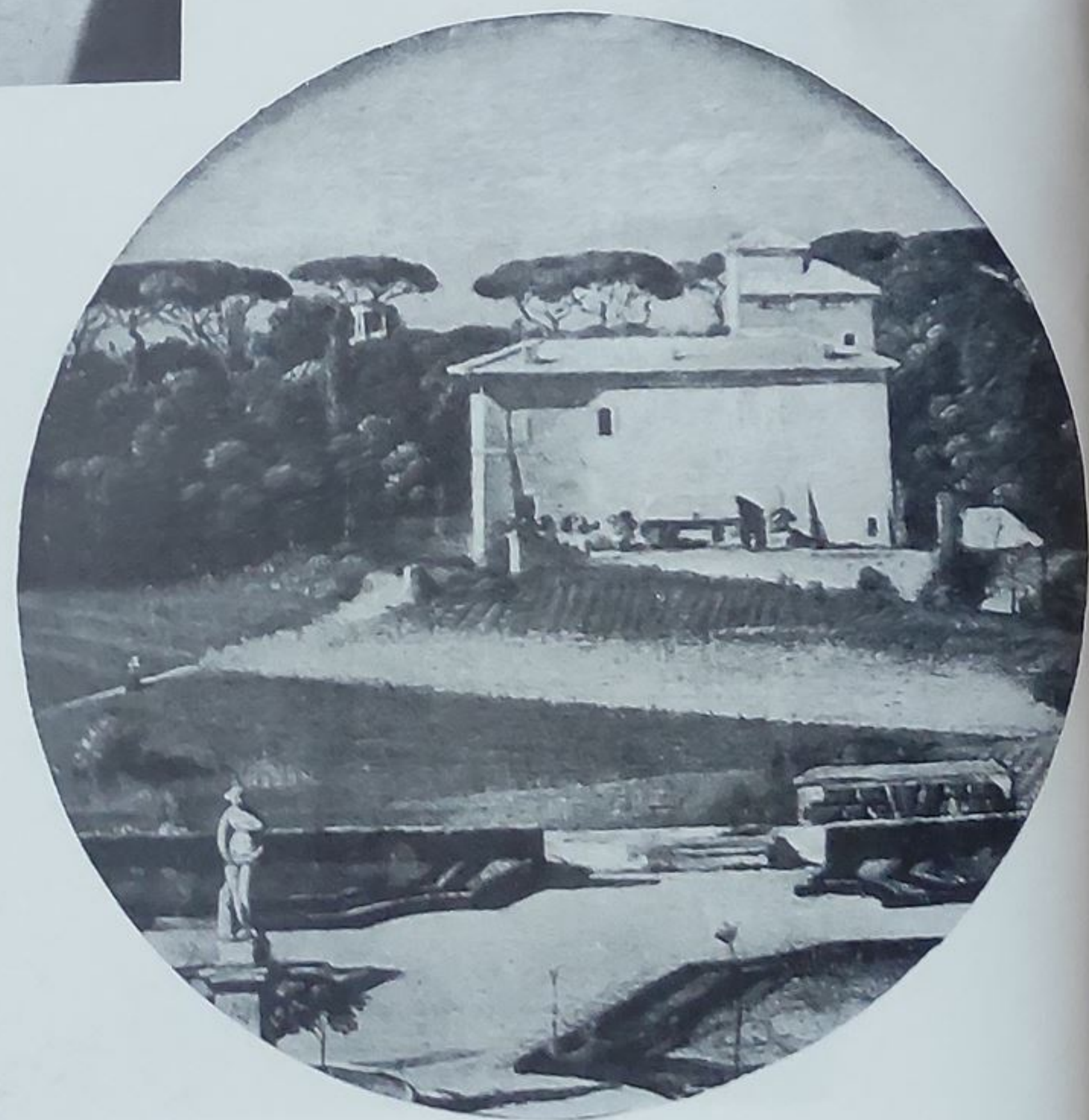


22. Femeie în baie («La Grande Baigneuse»)

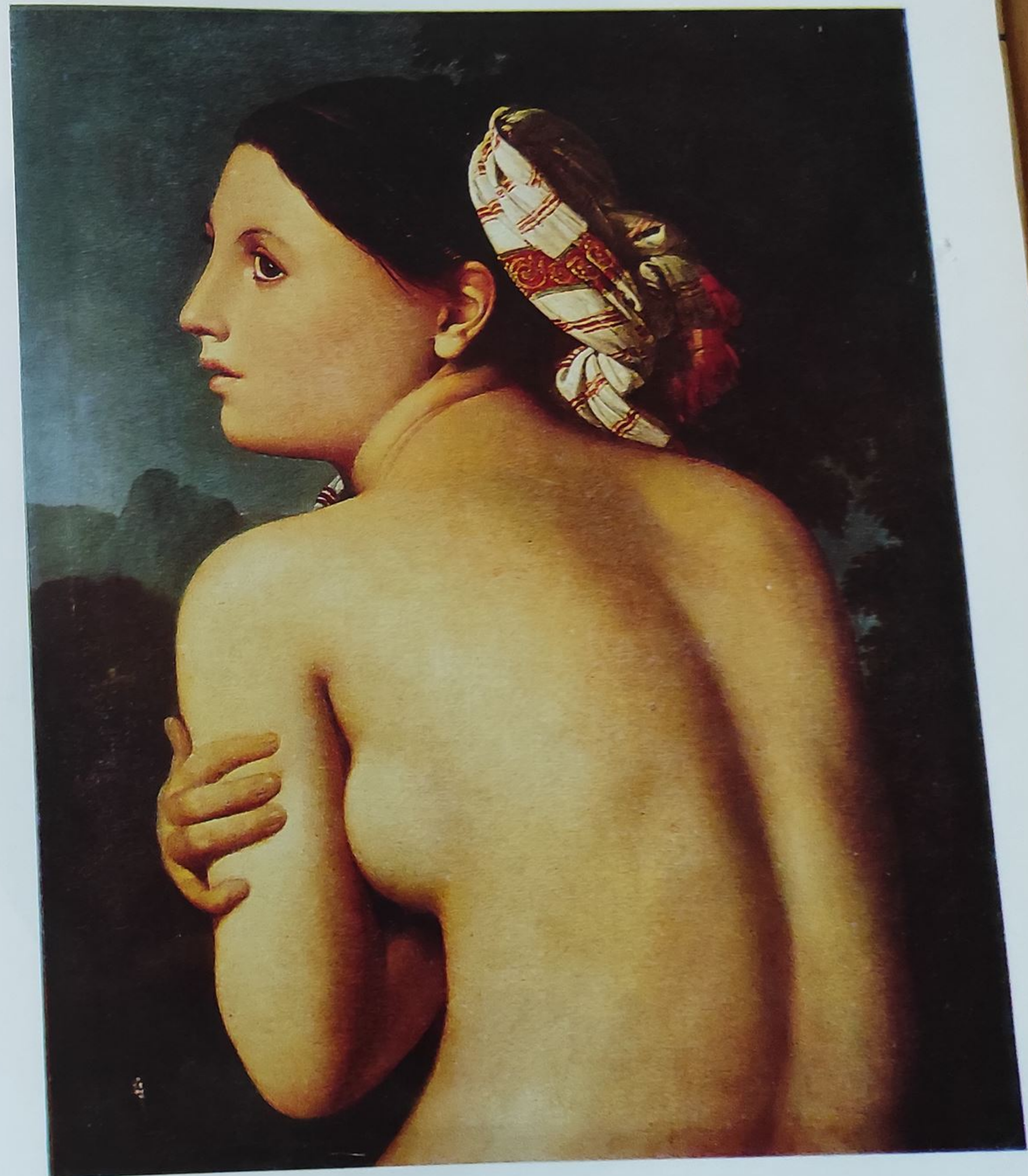




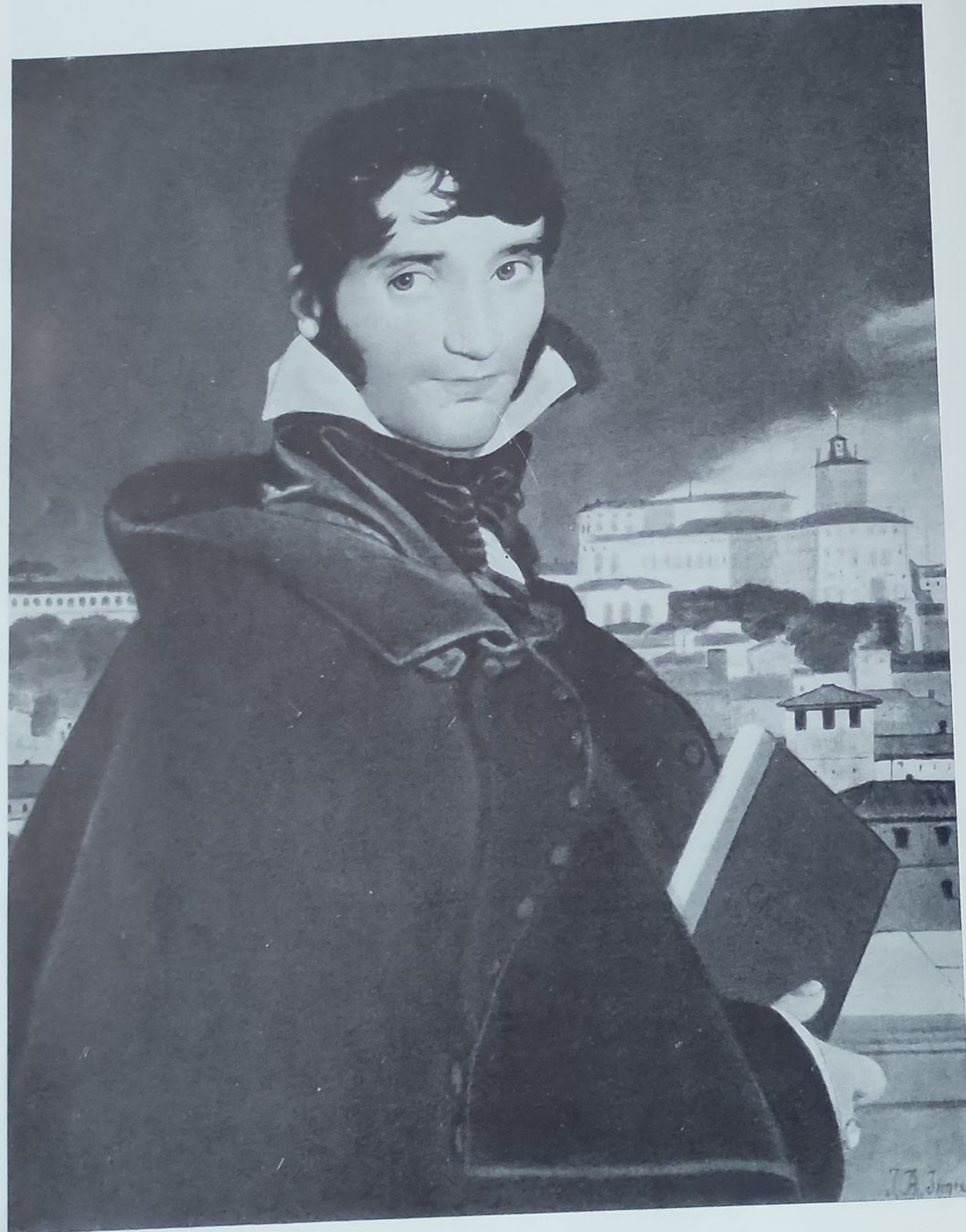
18. Doamna Devauçay (Chantilly, detaliu)
19. Casina lui Rafael, la Roma



20. Nud feminin văzut din spate (« La Baigneuse à micorps »)



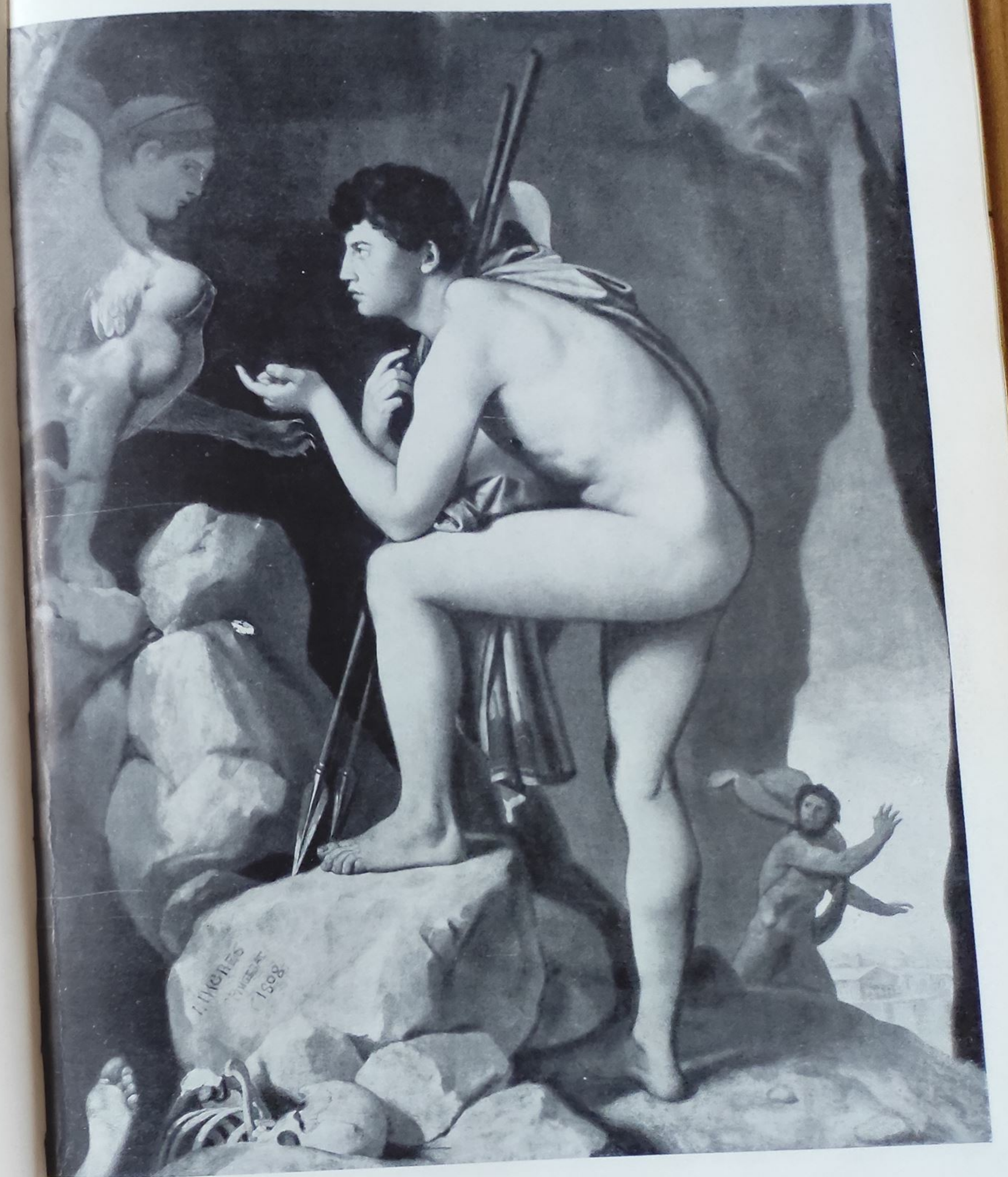
16. Pictorul François-Marius Granet



17. Doamna Devauçay (Bayonne, replică)



14. Napoleon tronind
15. Oedip și Sfinxul



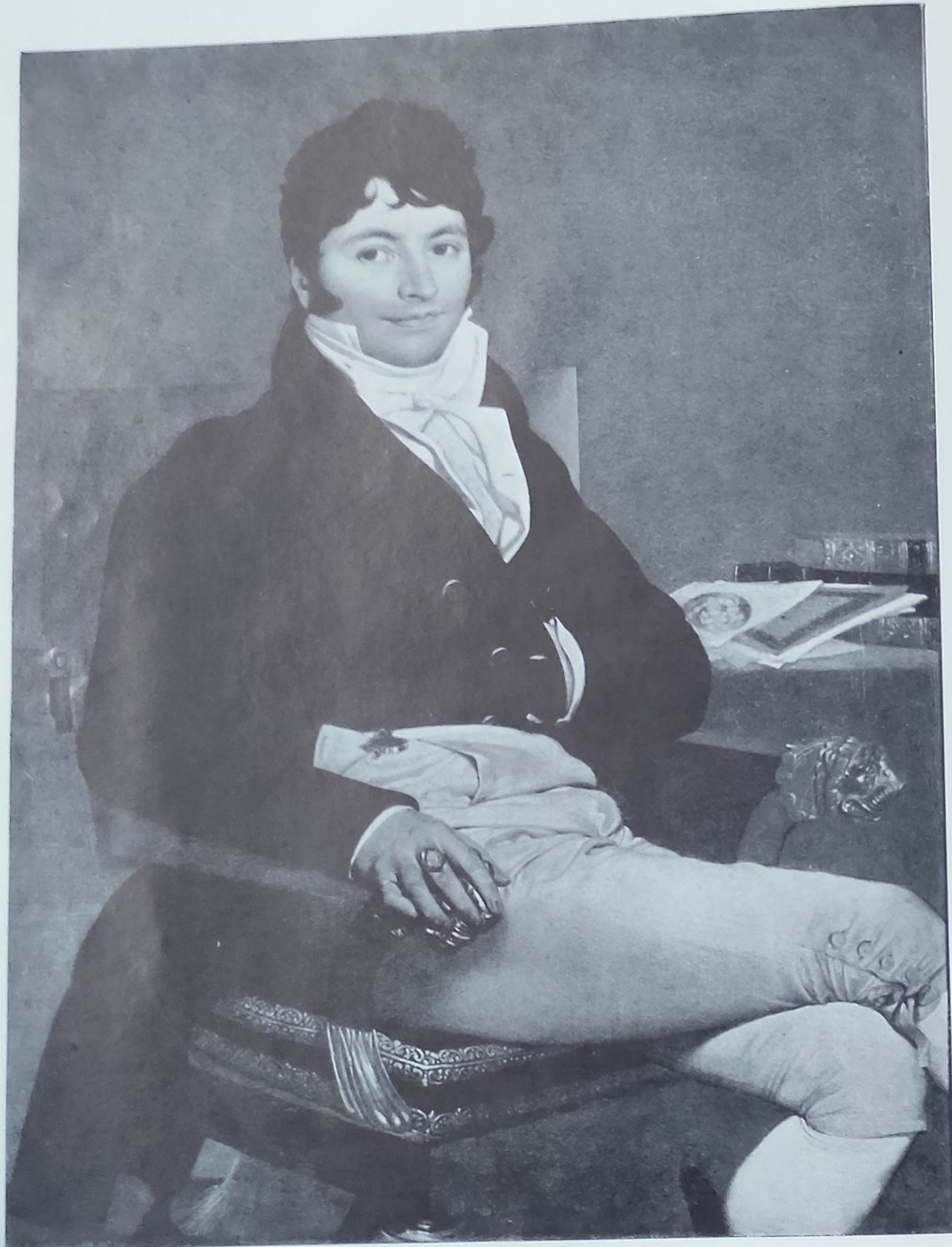
12. Domnișoara Rivière (detaliu)



13. Visul lui Ossian (schiță)



10. Philibert Rivière



11. Domnișoara Rivière



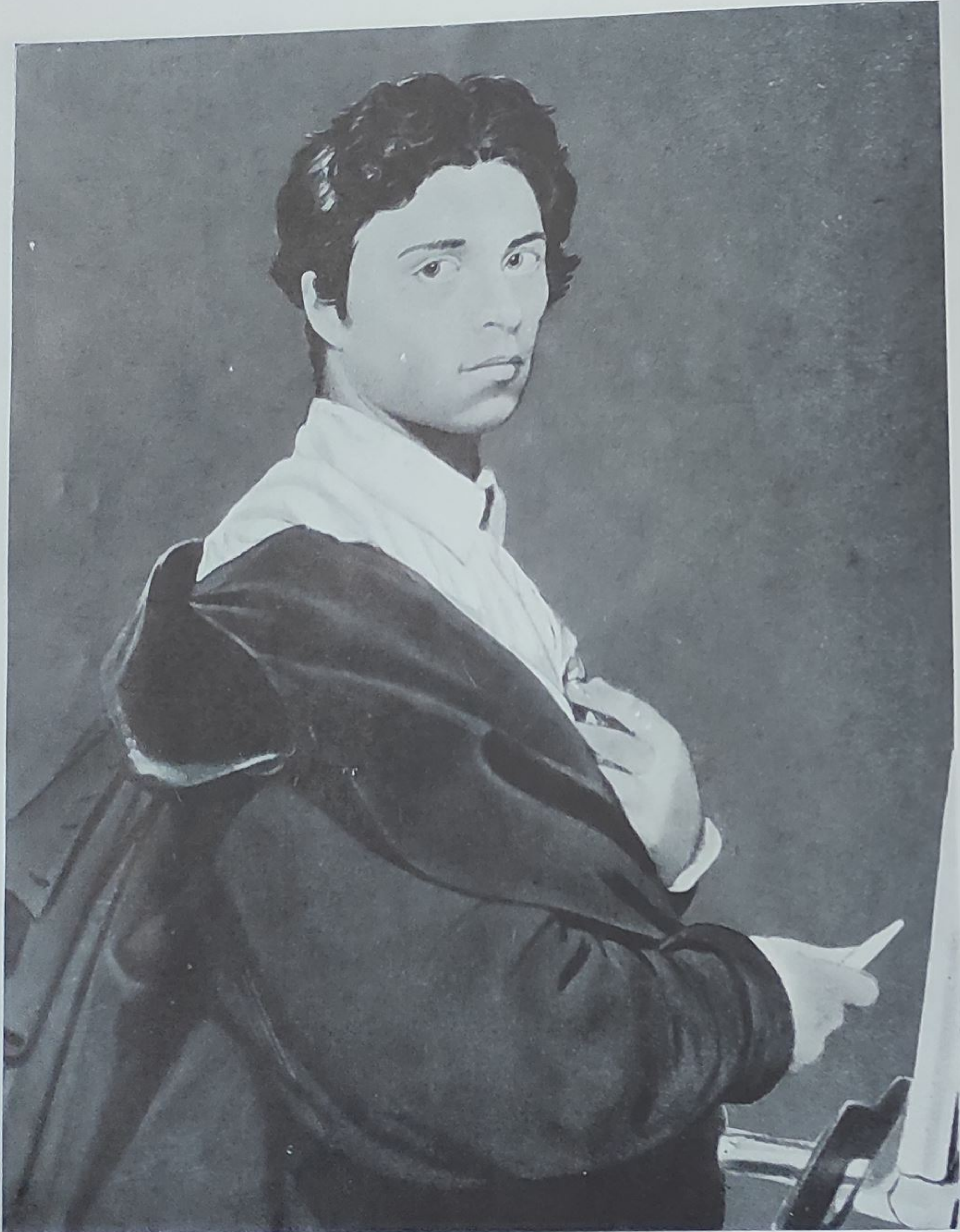


8. Domnișoarele Harvey

9. Doamna Rivière



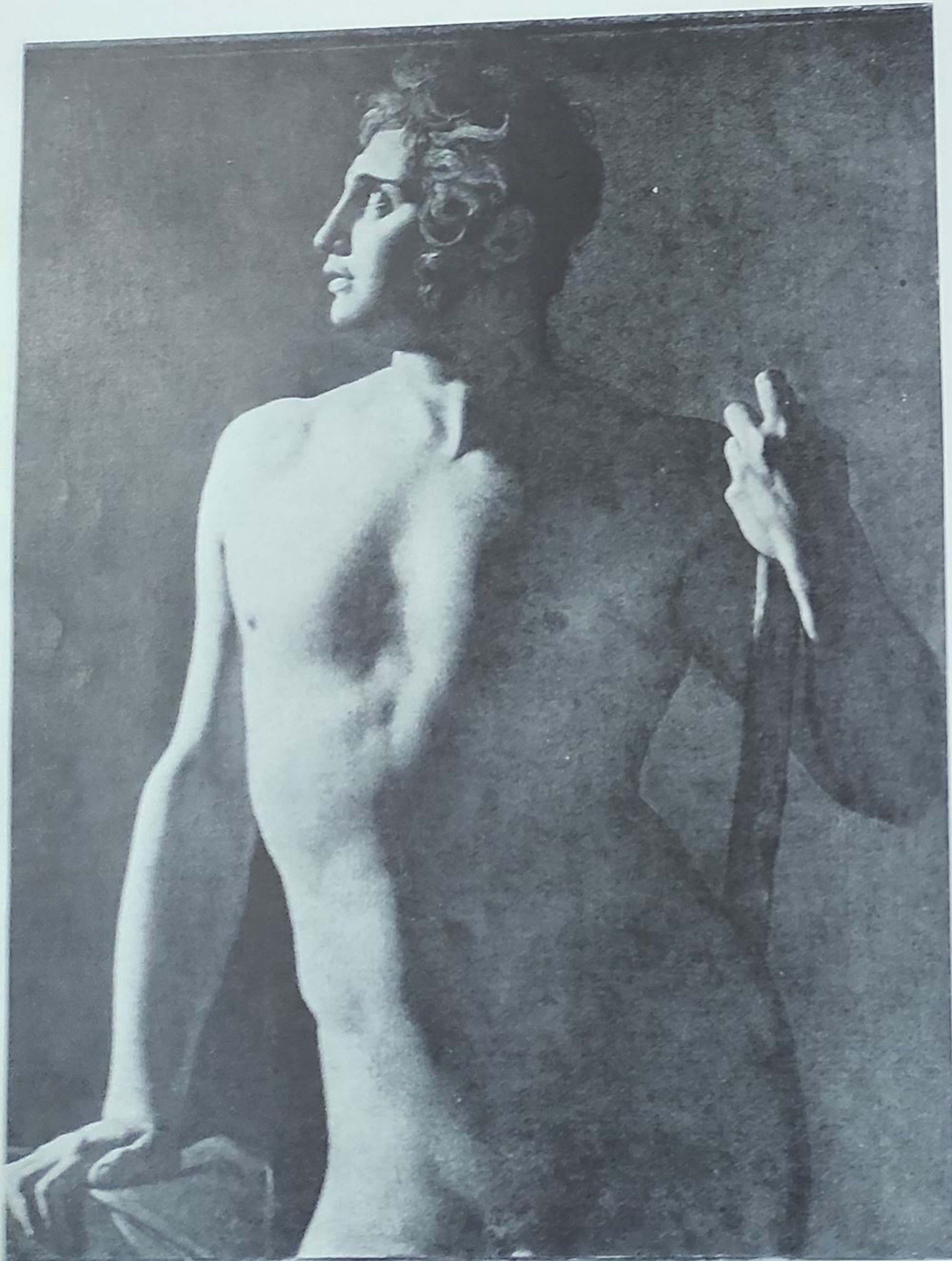
6. Autoportret la 24 de ani



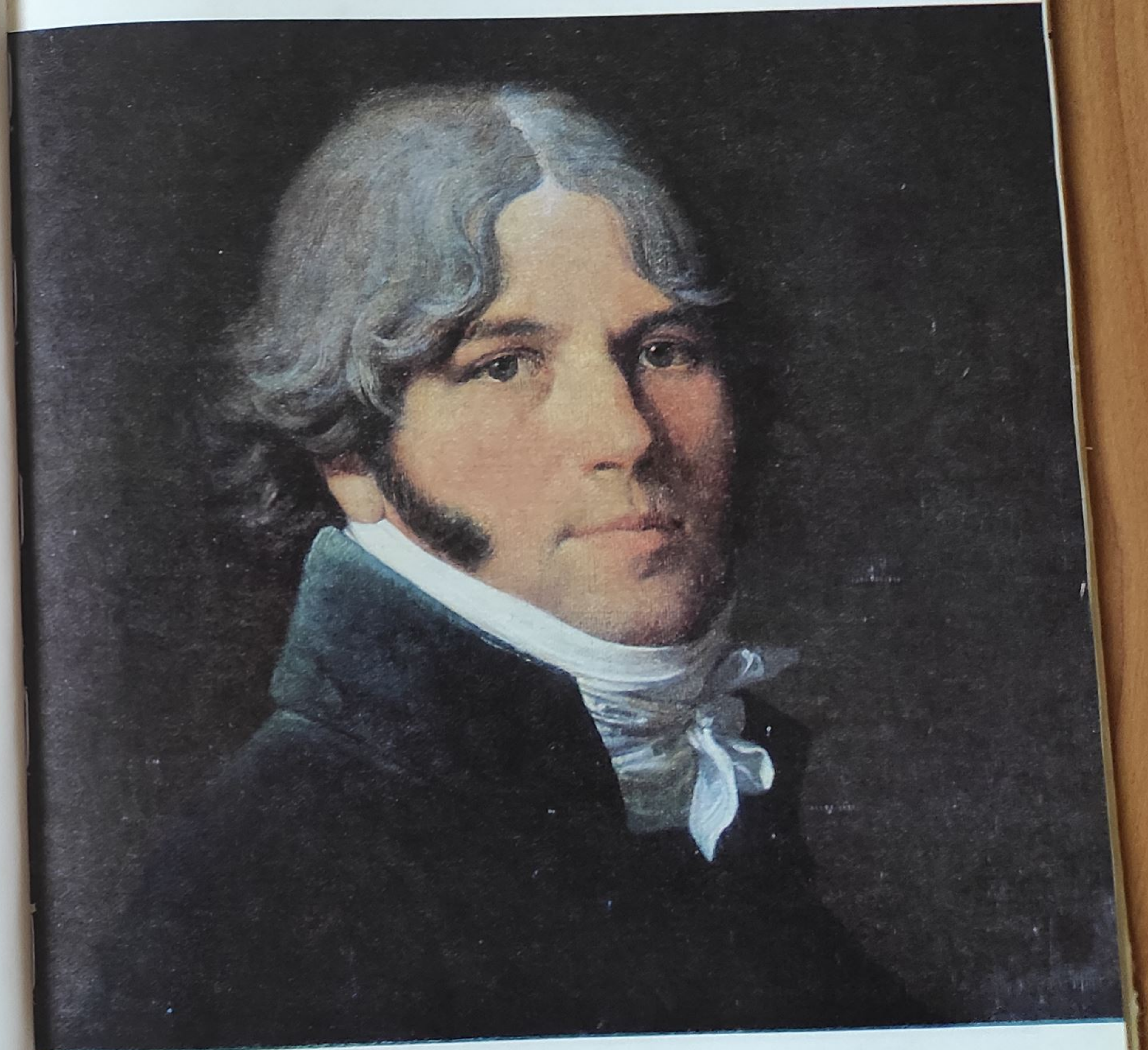
7. Familia Forestier



4. Nod de bărbat

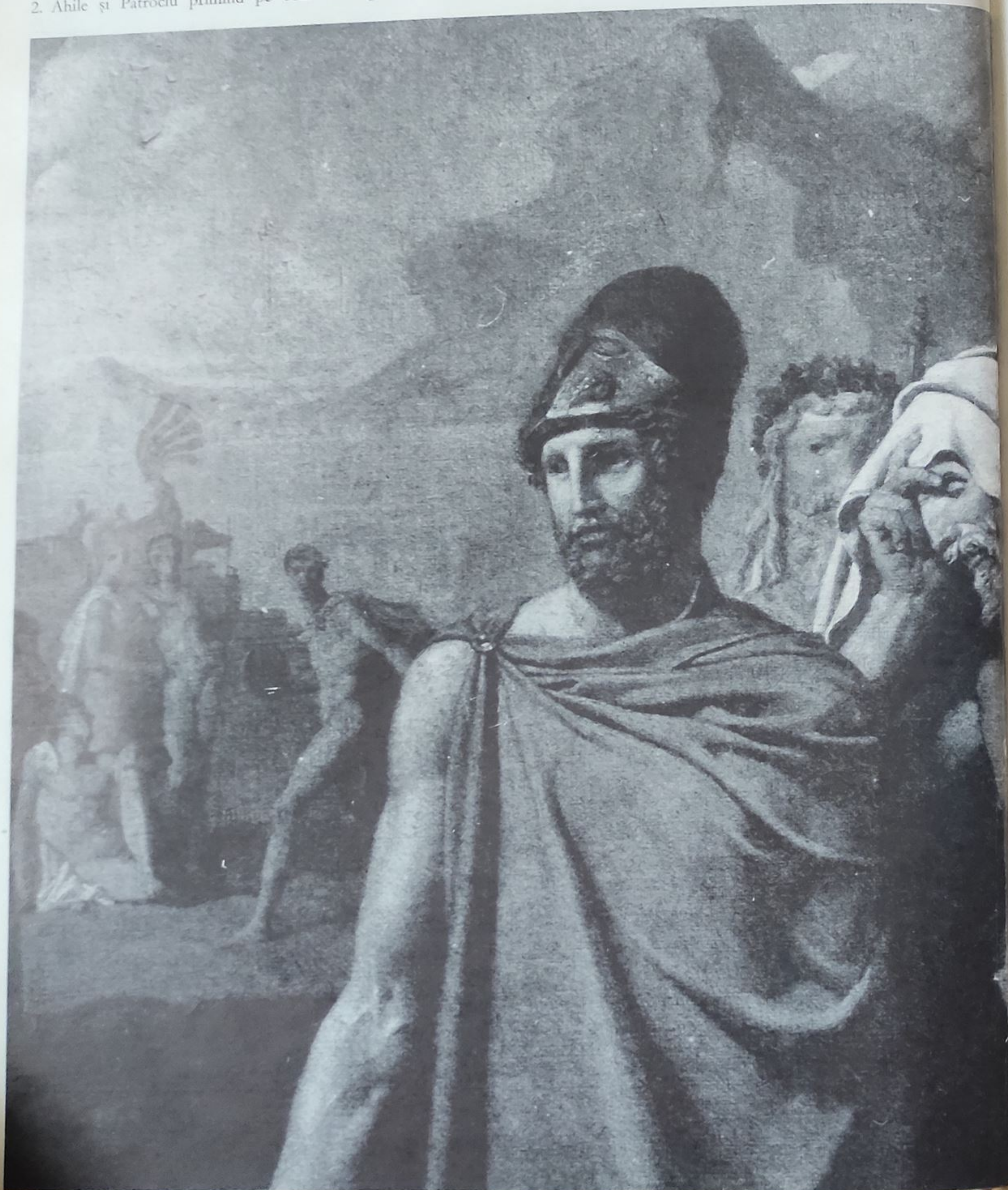


5. Joseph Ingres, tatăl artistului (detaliu)



1. Napoleon Bonaparte prim consul

2. Ahile și Patroclu primind pe solii lui Agamemnon (detaliu)



3. Ahile și Patroclu primind pe solii lui Agamemnon



REPRODUCERI



57. Contesa d'Haussonville



58. Doamna Gense

